cinema

nr. 6 (18)

revistă lunară de cultură cinematografică

BUCUREȘTI – IUNIE – 1964

Deși reduse ca întindere, rolurile LILIANEI TOMESCU din filmele *Pe răspunderea mea*, *S-a furat o bombă*, *Porto-franco*, *Pași spre lună* nu au fost uitate de spectatori.

Citiți în acest număr:

Un nou film romînesc: ȘOSEAUA NORDULUI

CANNES '64

Ov. S. Crohmălniceanu despre ROSSELLINI

Interviu: Ștefan Mihăilescu-Brăila

Medalion: BETTE DAVIS

Corespondențe din: PARIS, MOSCOVA, ROMA, BUDAPESTA, VARȘOVIA













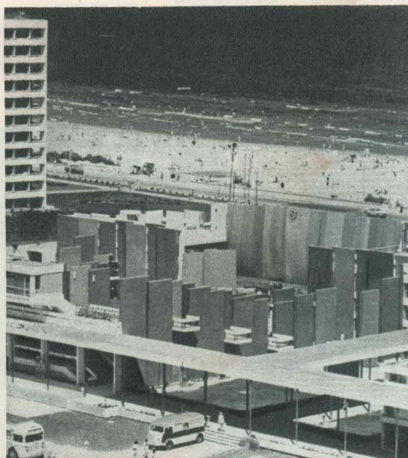


OMUL DIN FOTOGRAFIE

O producție a studiourilor iugoslave

Scenariul: Dragoslav Ilić
Regia: Vladimir Pogacić
Imaginea: Milorad Markovič

Cu: Nikola Milič, Olivera Markovič, Tomanija Duričko, Janez Vrhoveć, Severin Bjelić



FESTIVAL 1964

Țărmul Mării Negre, leagăn al elegiilor ovidiene nu mai e demult un tărîm al solitudinii. Peste nisipurile cu licărire aurie s-au înălțat orașe solare, cetăți estivale ale bucuriei și ale statorniciei luminii.

Litoralul nostru e detotdeauna în așteptare de oaspeți. În anul acesta — anul 20 de la Eliberare — un oaspe nou va poposi la Mamaia, întîiul Festival național al filmului. Desfășurat simbolic, în zilele în care întregul nostru popor se pregătește să întîmpine sărbătoarea din August, festivalul le va îngădui cineaștilor să se prezinte în fața publicului cu pelicule date pe ecran în ultimele douăsprezece luni, supunîndu-le pe unele în avanpremieră — judecății spectatorilor. Grupat pe parcursul unei săptămîni, acest evantai de filme va oferi, după ce va fi fost resfirat, un mănunchi de imagini în stare să definească nivelul creațiilor prezentate. Afirmarea unor noi personalități cinematografice, autori — în marea lor majoritate tineri — ai unor filme în care se încearcă dezbaterea unor idei contemporane, are darul să demonstreze marile posibilități ale cineaștilor noștri, talentul și măiestria lor, setea de nou.

Spectatorul care va urmări desfășurarea festivalului nu va cruța desigur, atunci cînd își va spune cuvîntul, acele filme în care nu se încearcă investigarea fenomenelor actuale și în care facilitatea și atemporalitatea se mai fac simțite.

Confruntare cu iubitorii filmului, Festivalul de la Mamaia va stimula apropierea, confruntarea de idei creatoare, dintre cineaști și spectatori. Vor fi în marea sală de proiecție oameni ai muncii din toate regiunile țării, cei mai prețioși „consultanți" ai regizorilor și scenariștilor.

Semnatarii celor mai recente filme turnate în studiourile noastre se află așadar în fața unui dificil și prestigios examen. Ei s-au pregătit cu temeinicie, dar e de așteptat ca an de an, sărbătoarea filmului de la Mamaia — care va avea un caracter tradițional — să aducă pe ecrane producții realizate pe măsura capacităților cinematografiei noastre, demne de grija și încrederea partidului nostru care nu precupețește nimic pentru ca arta a șaptea să înflorească în voie.

ci ne ma

eroul

EVOLUȚIE ȘI SEMNIFICAȚIE (II)

ci ne ma RETROS PECTIVĂ

Scriam în prima parte a acestui articol că cinematografiei noastre artistice îi izbutiseră întîile portrete de personaje sub directa influență a literaturii. Mitrea Cocor al lui Mihail Sadoveanu și Ilie Barbu descris de Marin Preda trecuseră, cu succes, din paginile cărților pe ecran. Tot scriitorii, de data asta prin participarea directă la elaborarea unui scenariu cinematografic, sînt cei care creează filmului de ficțiune romînesc premiza succeselor următoare.

Cuplul Francisc Munteanu-Titus Popovici se impune de la început cu un scenariu de certe virtuți artistice: *Valurile Dunării*. Limitîndu-se la trei personaje (Mihai, Ana și Toma), scriitorii depășesc etapa ilustrativă și ajung la analiza caracterelor. Pe oamenii care străbat Dunărea minată la bordul lui „214" îi descifrăm, încetul cu încetul, le înțelegem lumea gîndurilor și a sentimentelor. Tipurile umane încetează a mai fi definite doar din detalii exterioare; portretele se completează printr-o atentă introspecție. Factorul psihologic cîștigă o primă bătălie în lupta dusă cu descriptivismul searbăd. Mihai, cel mai izbutit personaj din film este multilateral prezentat. Autorii au știut să gradeze evoluția acestui erou, să-i pună în valoare căldura sufletească. Alături de Mihai, comunistul Toma se impune printr-o disciplină interioară și printr-o forță de a acționa deosebite. Introspectarea universului interior al acestui personaj nu s-a făcut însă pînă la capăt, ceea ce duce la o anume rigiditate. *Valurile Dunării* demonstrează (dacă mai era nevoie!) cît de bogată în semnificații ideologice poate fi individualizarea eroilor, atunci cînd ea reușește.

Am insistat mai mult asupra acestui moment de seamă în evoluția concepției despre personaj, fiindcă *Furtuna*, un film din anul următor (1960), semnat tot de Francisc Munteanu și Titus Popovici, reprezintă un eșec dramaturgic. Duma, personajul central, este construit după vechile șabloane. Situații pline de tensiune (acțiunea se petrece în primele zile ale întoarcerii armelor împotriva fasciștilor) nu-l ajută pe erou să depășească o comportare liniară, neinteresantă (ca să nu mai vorbim de caracterul discursiv, de retorismul pe care-l au unele din replicile rostite de erou). Autorii nu ni-l apropie pe Duma, nu fac ca prezența acestui personaj să ne emoționeze și, ca atare, să vibrăm cu toată sensibilitatea noastră la moartea sa.

Pentru cei care se întrebau unde este eroul de azi, neobositul căutător, omul cu idei și fapte îndrăznețe, cinematografia artistică romînească dă — în 1961 — două răspunsuri foarte timide. Ele se numesc *Mîndrie* (scenariul și regia Marius Teodorescu) și *Aproape de soare* (scenariul Paul Anghel și Savel Stiopul). Firește, nu mai poate fi vorba de o întoarcere la etapa *Brigăzii lui Ionuț* (1954). Dar pasul făcut înainte nu este, din păcate, prea mare. Personajele din cele două filme sînt departe de veridicitate. În privința tipizării — a eroilor și a împrejurărilor — *Mîndrie* răspunde negativ ambelor sarcini dramaturgice, în timp ce *Aproape de soare* o îndeplinește numai pe cea de a doua. Filmul lui Marius Teodorescu apelează la eterna temă a prieteniei roasă de ambiții, de individualism. Personajele sale aduc însă foarte puțin cu eroii de azi, cu tipul de intelectual contemporan nouă. Pentru evoluția celor două personaje principale nu s-au găsit împrejurările cele mai potrivite. Eroii se întîlnesc într-un final voit spectaculos, prea puțin semnificativ. În *Aproape de soare*, ambianța industrială care-l înconjoară pe flăcăul venit să învețe meserie este bine realizată. Hunedoara se definește astfel, în focul cuptoarelor înalte, puternică, vitalizatoare. Oamenii, așa-numitul „plan doi", sînt (dramaturgic și regizoral) atent surprinși. Dar eroul? Aici răspunsul nu mai este favorabil. Personajul principal nu transmite decît în mică măsură ritmurile, impulsurile vieții noi care-l înconjoară. El se consumă, dincolo de cadrele industriale, într-o desuetă poveste de dragoste.

Descrierea caracterelor printr-un conflict dramatic bine închegat devine una din preocupările constante ale scriitorilor-scenariști. În această privință *Setea* se oferă ca un exemplu concludent. De la roman la scenariu, prozatorul Titus Popovici nu a făcut numai un

efort de concentrare a materialului literar. Eroii şi subiectul din filmul *Setea* sînt rezultatul unei retopiri artistice a faptelor de viaţă folosite pentru scrierea romanului. Mitru Moţ se înscrie alături de alţi eroi de proză şi film (Ilie Barbu) printre reuşitele caracterologice ale cinematografiei romîneşti. Conflictul ecranizării *Setea*, înglobînd elemente sociale definitorii, opune tot timpul, prin intermediul personajelor centrale, două mentalităţii — cea a lui Mitru Moţ, ţăranul eliberat, devenit conştient de locul lui în societate şi cea a chiaburului Gavrilă-Ursu, reprezentant al vechiului, al unui arivism de tip patriarhal, recroit după măsura epocii burgheze. Prozatorul fixează, de fiecare parte a baricadei, portrete de neuitat, respectînd ideia evoluţiei paralele cu finalitate diferită (comunistul Ardeleanu este, alături de Mitru Moţ, o prezenţă umană deosebit de vie, de emoţionantă; din familia lui Gavrilă-Ursu se reţine cel mai bine chipul lui Ezechil). O dată cu *Setea*, filmul artistic romînesc reuşeşte să stabilească o relaţie mai profundă între erou şi oamenii din jur. De altfel, la individualizarea personajelor şi-a adus contribuţia prezenţa unei mase de oameni activi, a unei mulţimi vibrînde la evenimentele din sat.

Întoarcerile în timp, la momente de seamă din trecutul istoric al poporului (revoluţia din 1821), la luptele duse de clasa muncitoare (greva minerilor din 1929) au dat cinematografiei naţionale marii eroi doriţi şi aşteptaţi de multă vreme. *Lupeni 29* (producţie 1962) reia, la o treaptă superioară faţă de *Setea*, sinteza erou-mulţime. Petre Letean, Varga, Todor-baci sînt personaje pe care autorii scenariului (Nicolae Ţic, Eugen Mandric şi Mircea Drăgan) le dezvoltă pe parcursul naraţiunii cinematografice din elemente caracterologice semnificativ alese. Profilul social şi moral al acestor eroi (şi al altora) se conturează dintr-o permanentă confruntare a destinelor cu epoca. În plin conflict de clasă, comuniştii Varga şi Petre Letean îşi dezvăluie chibzuinţa, stăpînirea de sine, hotărîrea, energia (înfruntarea Letean-Mateianu este una dintre cele mai izbutite secvenţe ale filmului). Evocînd istoria, scenariştii apelează şi la memoria emoţională (filmul porneşte de la amintirile Anei Golcea). În acest sens, portretul Ioanei este realizat cu o mare sensibilitate. Mişcarea minerilor, dusă pînă la punctul ei culminant, greva, împleteşte armonios soarta eroilor cu cea a masei. Definirea mulţimii, hotărîrea ei de a trece la acţiune se face în strînsă corelaţie cu personajele principale. La rîndul lor, eroii găsesc tărie în energia, în clocotul masei minerilor.

Tudor (scenariul Mihnea Gheorghiu) are calitatea de a fixa, în cadrul unei largi fresce sociale, portretele personajelor. Chipul intrat în legendă al „domnului Tudor" se adună, treptat, din înlănţuirea secvenţelor filmului. Pe drumurile colbuite ale ţării, în saloanele Vienei, în palatul domnesc sau în tabăra de luptă, prezenţa lui Tudor se face totdeauna simţită. Urmărirea — în paralel — a două personaje care ajung să se ciocnească în cadrul conflictului (Tudor şi marele ban Brîncoveanu) a dat excelente rezultate dramatice, dinamizînd subiectul şi accentuînd înfruntarea caracterelor. Legătura dintre erou şi mulţime aduce în film ecouri de baladă (în acest sens, felul cum este descrisă reacţia celor adunaţi pe cîmpia Padeşului este deplin grăitor).

O cinematografie care ajunsese, nu fără dificultăţi, la individualizarea personajelor oferă totuşi surpriza unui cineast portretist — Francisc Munteanu. *Soldaţi fără uniformă* (1961), *Cerul n-are gratii* (1962), *Vîrsta dragostei* (1963) aduc (nu discutăm aici reuşitele sau nereuşitele în materie de intrigă şi conflict) interesante suite de portrete cinematografice. Francisc Munteanu nu acordă atenţie numai eroilor principali ai povestirilor sale scrise pentru ecran (deşi personajele cuplurilor — simbolic denumite Mihai şi Ana, în toate trei filmele — sînt privite cu un plus de interes). Din *Soldaţi fără uniformă* spectatorii reţin cel puţin încă 3—4 portrete (profesorul, diplomatul etc.); în *Cerul n-are gratii* individualizarea merge pînă la personaje ce ţin de domeniul episodicului (bătrînul invalid de război); *Vîrsta dragostei*, deşi lipsit de un mai bogat „plan doi", te face totuşi să rămîi în minte cu imaginea caricaturală a lui Guţă.

La viaţa cotidiană, la eroul zilelor noastre, cinematografia artistică revine (nu înainte de a trece şi prin şcoala melodramei de familie — cu *Omul de lîngă tine*), în 1962, cu *Partea ta de vină* (scenariul Petre Sălcudeanu şi Francisc Munteanu) şi *A fost prietenul meu* (scenariul Dumitru Carabăţ şi Mircea Mohor). Primul din aceste două filme reia tema şantierului, de data asta văzută din unghiul de vedere al unui erou — Mihai Brad; cel de al doilea, tema sacrificiului generaţiei care a deschis porţile noului. Cu toate inegalităţile povestirii, cu toate că partea a doua a filmului schimbă *stilul* naraţiunii, *Partea ta de vină* are meritul de a fi adus, prin Mihai Brad, un personaj veridic, bine construit din punct de vedere dramatic. La rîndu-i, bătrînul comunist Matei (din *A fost prietenul meu*) se conturează limpede (cu toată stufozitatea subiectului) ca un om de o mare bogăţie sufletească. Este un personaj cu o evoluţie încărcată de semnificaţii, un adevărat erou al zilelor noastre al cărui sfîrşit tragic emoţionează.

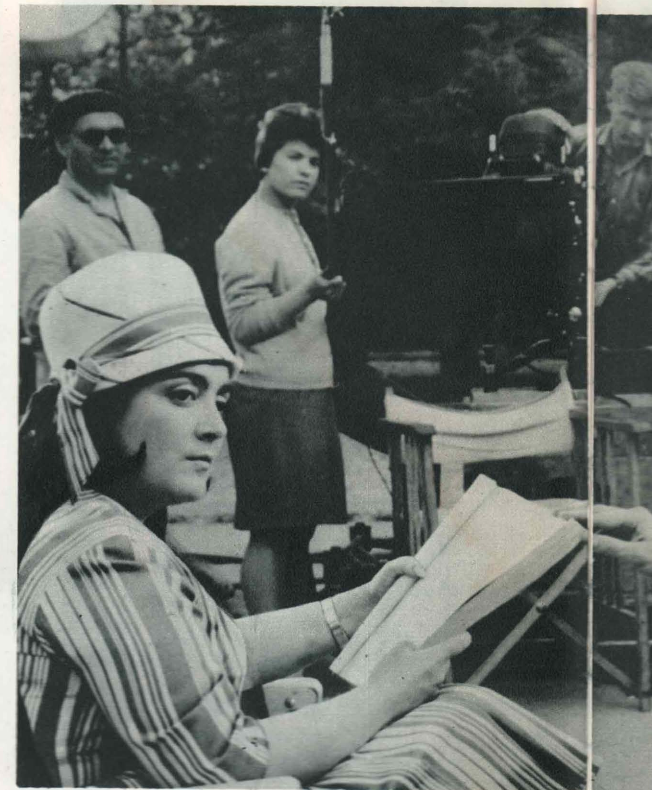
Mai uitate decît oamenii şantierelor sau ai oraşelor au fost personajele din mediul ţărănesc. Cu Făniţă (*Un surîs în plină vară*) eroul popular îşi cîştigă binemeritatul loc în filmul romînesc. Personajul scriitorului D.R.Popescu, descinde, cu hazul cuvenit, din galeria eroilor de tipul lui Păcală. Caracterul personajului este întregit din sugestive detalii (umbrela roşie, avionul de lemn, costumul de ginere). Vorba de duh însoţeşte mai toate acţiunile eroului. La transformarea „încăpăţînatului" Făniţă în om util sieşi şi gospodăriei colective mai era loc însă, în dramaturgia filmului, pentru elemente mai convingătoare.

Fără dorinţa de a prezenta lucrurile în tonuri „roz" se poate spune că, prin substanţiala apropiere a scriitorilor de filmul artistic, eroul acestuia a devenit mai viu, mai interesant, mai convingător. După îndelungi căutări, după izbînzi şi nereuşite artistice, cinematografia noastră — făcînd paşi însemnaţi pe calea măiestriei — a început să dea, îndeosebi în ultimii ani, figuri memorabile de eroi. Aşteptăm să-l întîlnim cît mai des pe ecrane pe contemporanul nostru cu problemele, cu gîndurile şi năzuinţele sale. Aşteptăm echivalentul artistic al unui Tudor sau al unui Varga din zilele noastre.

Al. RACOVICEANU

Scenaristul şi regizorul despre

ŞOSEAUA NORD



EUGEN BARBU

Totul se poate filma

— Cu ce sentiment aţi reluat Şoseaua Nordului în vederea ecranizării?

— Şoseaua Nordului este o veche preocupare a subsemnatului. Lăsînd la o parte unele exagerări ale criticii, chiar autorul trebuia să recunoască măcar unele imperfecţiuni de stil pe ici şi colo. Cum am o veche practică a **relucrărilor** (vezi **Groapa** — 13 versiuni), ideia de a rescrie acest roman nu-mi era de loc străină şi nu visam decît să găsesc acel timp necesar unei operaţii atît de mari şi legată de riscul de a scrie... o carte nouă (risc în care intră şi puţină plăcere, mărturisesc).

Iată că după cinci ani de aşteptare prilejul mi l-a oferit cinematografia, propunîndu-mi să alcătuiesc un scenariu după romanul susamintit. Am avut bănuiala că va fi un lucru lesnicios şi m-am apucat de treabă. A trecut de atunci mai bine de un an şi pe masa mea de lucru s-au adunat vreo şase versiuni care, puse cap la cap, ating rotunda cifră de una mie pagini.

— E de presupus că cititorii ar vrea să afle mai întîi ce va trece din roman în film şi ce va fi nou în naraţiunea cinematografică.

— Vă răspund fără ezitare: în afara numelor personajelor, TOTUL va fi nou! Aparent, **Şoseaua Nordului** avea datele unui film de aventuri şi, lăsînd la o parte zgura epică, aş fi reuşit să scriu o suită de secvenţe onorabile. Numai că trecînd la bani mărunţi, mi-am dat seama că filmul cere o altă logică, că în suita dramatică abia enunţată apăreau date noi.

R DULUI

Actrița Lica Gheorghiu, interpreta Inei, în timpul unei repetiții cu regizorul Iulian Mihu și operatorul Aurel Samson

Chiar destinul eroilor îmi cerea schimbări structurale. De aici alt fir central, modificări în psihologia personajelor etc., etc... m-am trezit cu altceva în pagini. Cred că scenariului, la ora de față, nu i se mai poate spune **Șoseaua Nordului,** pentru că el este foarte departe de ceea ce constituia miezul romanului cu același nume. De altfel pe drum s-a numit cînd **Prometeu,** cînd **Patru împotriva morții.** La ora asta încă nu vă pot spune titlul adevărat al viitorului meu film.



— Socotiți că ecranizarea e un prilej de a măsura gradul de rezistență al unei piese literare?

— Am văzut filme foarte bune după opere literare foarte bune, după cum am văzut filme foarte proaste după opere literare recunoscute ca pline de calități. În chestiunea aceasta există multă relativitate. Socot că în principiu o operă literară asigură 80% succesul unui film, dar mai sînt actorii, regizorii, scenariștii...

— Care vi s-au părut a fi probele de interes general-artistic la care e supusă opera literară cu prilejul ecranizării?

— Fără coloană dramatică, fără caractere, fără ritm nu poate ieși un film bun. Dacă romancierului îi poți permite unele abilități, scenaristului niciodată. Fără logică în acțiune, fără tipuri memorabile, interesul de o oră jumătate al spectatorului scade și cine riscă să audă plescăitul plictisit al mîncătorilor de bomboane în timp ce „uluitoarea lui dramă" se desfășoară sub ochi nepăsători? Cuvîntul **suspense** nu e numai o etichetă.

— Ați putea vorbi și de rigori strict cinematografice?

— Mi se pare că am rezumat în răspunsul anterior ceea ce mă întrebați acum. Nu sînt un specialist și vă mărturisesc că meseria de scenarist nu mă ispitește în viitor. Genul cinematografic e prea sintetic pentru mine și am simțit chiar o „uscăciune" periculoasă pîndindu-mă în timpul redactării celor două scenarii prezentate anul acesta cinematografiei noastre. În literatură poți să te desfășori, ai sentimentul că nimic frumos nu poate fi lăsat de o parte. În film, orice vorbă mai adusă din condei stîrnește zîmbetul. Pe pînză, cînd vrei să convingi, trebuie să fii laconic. Dialogul trebuie să reproducă fidel vorbirea directă, diferențierile de limbaj făcîndu-se mai greu și cerînd un efort mai mare. Nu, hotărît, scenariul de film are cerințe speciale și eu recunosc că am exagerat bănuind că numai literatura bună poate salva filmul!

— Consemnăm răspunsul dumneavoastră ca un ecou la discuția noastră despre scenariu. Ați făcut constatări noi, utile pentru viitoarea dumneavoastră activitate literară sau pentru următoarele colaborări cu cinematografia?

— Literatura cinematografică a obligat pe romancierii moderni să renunțe la plicticoasele **explicații de stări,** vai, atît de demodate! Aici psihologia se face din acțiune, spectatorul e invitat să răspundă în secunda în care vede o secvență: ce-aș face eu în situația cutare! Colaborarea asta permanentă și indispensabilă face farmecul a ceea ce s-a cîștigat pînă acum de către ambele părți. Cărțile veacului nostru sînt cinematografice cu voia sau fără voia lor, în tehnica literară contemporană, cinematografia are o mare contribuție.

IULIAN MIHU



Un stil propriu

Iulian Mihu, autor al unui singur film realizat independent (Poveste sentimentală) și coautor al altor două, împreună cu Manole Marcus (La mere și Viața nu iartă), se află acum în fața unui examen decisiv.

— Se putea vorbi, în cazul noului dumneavoastră film, de o continuitate de preocupări în raport cu cele anterioare?

— Pentru regizor, fiecare film nou este un tot atît de nou prilej de reflecții cinematografice și, vrînd nevrînd, el ia parte la dezbaterile legate de estetica filmului, folosind o nouă modalitate creatoare sau (dacă tinde spre acest lucru) desăvîrșind-o pe cea anterioară...

Filmul la care lucrez, realizat după scenariul lui Eugen Barbu, n-are nimic comun cu scenariile pe care le-am avut pînă acum, de aceea răspunsul meu la întrebarea pe care mi-ați pus-o va fi negativ. Aceasta nu înseamnă însă că nu voi căuta să folosesc pentru mai departe unele cîștiguri de expresivitate cinematografică realizate pînă la acest ultim film.

— Vorbiți-ne despre ceea ce v-a interesat cel mai mult în romanul și în scenariul lui Eugen Barbu.

— Povestirea cinematografică pe care o am acum la îndemînă a fost construită după legile așa-zise ale stilului baroc, cuprinzînd personaje multe și foarte diverse, dirijate printr-o fabulă cu multe ramificații, aparent neunitară (mulți dintre eroi nu se cunosc, nu se întîlnesc niciodată), dar de fapt avînd o puternică unitate de conținut.

Totuși și aici se poate vorbi de o linie principală de subiect care leagă cîteva dintre cele mai importante destine ale filmului, tocmai pe linia particulară a vieții eroilor. Aceasta este povestea de dragoste a Inei, luptătoare comunistă, care într-o epocă vitregă, reușește prin abnegația, optimismul și adîncimea sentimentelor sale să dăruiască momente de fericire celor din jurul său.

— Ce vă propuneți, ca regizor, să realizați în ***Șoseaua nordului?***

— Filmul *Șoseaua nordului,* fără să se ferească de a îmbrățișa, așa cum am arătat, o sferă de personaje foarte largă și medii extrem de diferite, își propune totodată să realizeze o deplină unitate între destinele eroilor și cele generale, obiect important al artei noastre. În acest sens, în zilele glorioase ale insurecției armate din preajma lui 23 August 1944, alături de Ina despre care am vorbit mai înainte, se vor dezvolta și caracterele lui Dumitrana (soțul său) și al lui Matei (dragostea sa din adolescență). Rolul Inei va fi interpretat de actrița Lica Gheorghiu, iar rolurile celor doi bărbați le-am distribuit actorilor Iurie Darie (Matei) și Gheorghe Dinică (Dumitrana).

Oglindind un moment istoric relativ scurt (aprilie-august 1944), *Șoseaua nordului* va înfățișa una dintre cele mai glorioase pagini de luptă a clasei muncitoare sub conducerea partidului comunist. Filmul va arăta, cum luînd arma în mînă, alături de eroica noastră armată, poporul a intrat în frontul luptei antihitleriste, ridicînd patria

— Se pierde ceva cu trecerea de la carte la film? Există adică nişte zone inaccesibile sau mai puţin accesibile ecranului?

— Se pierde poate acel farmec vechi al arhitecturii literare, dar cînd pe ecran ai decorul, ai actorul şi mai ales viziunea unui regizor bun, toate aceste sînt recîştigate. Condiţia rămîne ca studioul să nu-mi arate Roma din carton, cînd pot să am filmate zidurile autentice ale cetăţii. Dacă lîngă leii care devorează creştini îmi aşezi un împărat de cea mai excelentă factură americană, ai terminat cu interesul meu. Lucrul e mai greu să se petreacă într-o carte. Am văzut ecranizarea lui Wells după Kafka şi mi-am dat seama că totul se poate filma cînd ai talent, cînd pricepi spiritul unei opere literare. Gîndiţi-vă la admirabila peliculă **Anul trecut la Marienbad,** cîtă literatură se găseşte acolo! Unii au strîmbat din nas cînd l-au văzut, dar eu nefiind snob declar că e capodoperă, tocmai prin ceea ce are el mai literar în secvenţele obsesive, în repetiţiile unui text destul de sumar, dar plin de poezie.

— Credeţi că filmul vă va da posibilitatea să exprimaţi ceva ce nu se putea exprima în carte?

— Orice carte şi orice film trebuie să exprime viaţa adevărată, să fie convingătoare prin tragismul sau prin forţa a ceea ce prezintă. Ecranul are avantajul de a sublinia fizic unele detalii, rămîn însă la părerea că literatura îi este superioară.

— Intrăm din nou pe un teren litigios. Ce aţi dori să-i recomandaţi cu deosebire regizorului?

— Fidelitate faţă de text. Există o tendinţă unanimă de a se devia de la scenariu, de a **„avea idei“.** Nenorocirea acestor idei noi ale regizorului e aceea că ele capătă imediat independenţă şi ies două filme într-unul singur. Sper că eu voi fi ascultat.

— Deocamdată propun să-i urăm regizorului drum bun pe Şoseaua Nordului şi cît mai multe idei...

— ... fericite!

Valerian SAVA

In timpul machiajului, gîndul este la rol.

noastră pe unul dintre primele locuri ale ţărilor care au dus la înfrîngerea fascismului. Acţiunea se va încheia în dimineaţa zilei de 24 august şi va arăta că victoria clasei muncitoare n-a fost lipsită de sacrificii dureroase.

— Am dori să ştim cum se vor concretiza în film aceste linii directoare.

— Alături de Dumitrana, Ina, mecanicul, Matei se vor contura şi personajele Tomulete (subofiţer), tipograful Dobre, Niculescu — toţi comunişti. Ca şi alţi eroi care au luptat alături de clasa muncitoare, ca Marta, personaj deosebit de colorat, care va reţine de asemenea atenţia spectatorului.

— Bănuim că preocupările ideologico-artistice ale regizorului pentru realizarea acestui film sînt mai ample şi mai complexe.

— Desigur. Vom avea şi nenumăraţi aşa-zişi actori „neprofesionişti“. O bună parte din film va vorbi de activitatea ilegală a comuniştilor de la căile ferate. Generaţia mai nouă de ceferişti va fi tocmai aceea care va întruchipa în film epoca nu prea îndepărtată a părinţilor, ceea ce va constitui un nepreţuit omagiu adus celor care au luptat pentru fericirea şi libertatea noastră.

— Întrucît ţineţi — se pare — să fiţi foarte lapidar în ceea ce priveşte regia, propun să ne întoarcem la scenariu şi la colaborarea cu scriitorul.

— La început, colaborarea a mers ceva mai dificil. Fiecare dintre noi tindea spre un alt gen de film, apoi drumul scenariului s-a îndepărtat foarte mult de roman şi s-a apropiat de cinematografie.

Ca romancier consacrat şi ca proaspăt scenarist, Eugen Barbu ştie că efortul său nu s-a terminat o dată cu predarea scenariului şi că va trebui poate să mai deschidă stiloul de cîteva ori în timpul filmului, pînă ce munca noastră se va considera desăvîrşită.

Consacrînd filmul celei de-a 20-a aniversări a eliberării noastre, dorim să contribuim şi noi la găsirea acelui stil propriu cinematografiei noastre, să facem un bun film romînesc, despre eroi pe care spectatorii să şi-i poată apropia sufleteşte, ca pe rudele lor cele mai dragi.

Al. DELEANU

CANNES

PALMARESUL

Marele Premiu: UMBRELELE DIN CHERBOURG (Franţa). Filmul este realizat de Jacques Demy şi are în distribuţie pe Catherine Deneuve, Nino Castelnuovo, Anne Vernon, Marc Michel, Ellen Farner. Muzica aparţine lui Michel Legrand.

Premiul special al juriului: FEMEIA NISIPULUI (Japonia). Regizor: Hiroshi Teshigahara. În distribuţie: Eiji Okada şi Kyoko Kishida.

Premii de interpretare: BARBARA BARRIE (în filmul One potato, two potato realizat de Larry Peerce — S.U.A.), ANNE BANCROFT (în Mîncătorul de dovleac, filmul regizorului englez Jack Clayton), SARO URZI (în filmul Sedusă şi abandonată, realizat de Pietro Germi — Italia), PAGER ANTAL (în filmul regizorului maghiar Ránody László, Ciocîrlia).

„Palma de aur“ pentru filme de scurt metraj: FARMECUL SATULUI (de François Reichenbach — Franţa) şi PREŢUL VICTORIEI (de Nobuko Shibuya — Japonia)

Exprimîndu-şi satisfacţia pentru nivelul general al filmelor prezentate la cel de al XVII-lea Festival cinematografic de la Cannes, juriul a mai acordat o menţiune specială filmului PASAGERA (de Andrzej Munk — Polonia) şi alte distincţii filmelor STRIGĂTUL (de Jaromil Jires — Cehoslovacia), ROMANŢA MOSCOVITĂ (de Gheorghi Danelia — U.R.S.S.) şi FATA ÎN DOLIU (de Manuel Summers — Spania).

În afară de concurs au mai fost acordate următoarele premii:

„Tichetele de aur“ (atribuite de directorii sălilor cinematografice): SEDUSĂ şi ABANDONATĂ (Pietro Germi — Italia), BANCO A BANGKOK (Andrë Hunebelle — Franţa) şi 100 000 DE DOLARI SUB SOARE (Henri Verneuil — Franţa).

Premiul criticii internaţionale: PASAGERA (Andrzej Munk — Polonia).

Premiile scriitorilor de cinematograf şi televiziune: FEMEIA MAIMUŢĂ (Marco Ferreri — Italia) şi VIAŢA PE DOS (Alain Jessua — Franţa).



CANNES

XVII CANNES XVII



OMUL – ŞI SINGURĂTATEA

Am pus deseori la festival această întrebare: care este după părerea dumneavoastră punctul de pe glob în care se coc acum cele mai multe speranţe pentru film? Nu de puţine ori răspunsul a arătat cu degetul spre Tokio şi spre filmul japonez. *Femeia nisipului* a venit ca un argument. Atmosfera şi destinele personajelor aduc aminte de Kafka şi de romanele sale atît de discutate şi atît de puţin cunoscute. Faptul brut are ceva ireal şi neverosimil. Nişte împrejurări geografice speciale şi stranii obligă o femeie să trăiască într-un fel de vale mică, îngustă, ca o groapă. Dunele împresoară groapa, caută s-o acopere şi femeia în fiecare noapte trebuie să lupte cu nisipurile mişcătoare, să stea trează cu lopata în mînă, să nu-şi lase casa îngropată de nisip. Anecdota filmului are multe elemente bizare, dar anecdota nu joacă în film decît rolul unui pretext. Un pretext care face posibilă o discuţie despre condiţia umană. Dincolo de pretext, femeia nisipului şi groapa în care trăieşte încep să capete valoare de simbol. Groapa încetează să mai fie un accident geologic. Ea devine o lume în care omul trebuie să facă un efort deznădăjduit şi epuizant ca să nu se lase înghiţit de nisipurile duşmănoase.



OMUL – ŞI MINCIUNA

Unul dintre cele mai bine interpretate producţii ale festivalului a fost *Ciocîrlia* (regizor Laszlo Ranody). *Ciocîrlia* este povestea unei fete urîte, foarte urîte, care distruge viaţa părinţilor pentru că şi ea şi tatăl şi mama ei refuză să primească adevărul în faţă. Toţi se mint. Toţi încep să se hrănească din iluzii şi să trăiască într-o lume „a lor". Izolarea înseamnă însă dezagregare. Filmul, care stă sub semnul influenţei cehoviene a adus în festival o oază de gingăşie. Interpreta *Ciocîrliei* ne-a înfiorat cu privirile catifelate şi umede de animal pădureţ. Obrazul ei nefericit, dinţii proeminenţi, mişcarea neplăcută a buzelor, toată această figură ingrată era luminată de o infinită delicateţe omenească. Fiecare apariţie a „Ciocîrliei" echivala cu un protest împotriva greşelilor naturii. Apariţia actriţei la conferinţa de presă a smuls însă un strigăt de admiraţie nu atît la adresa frumuseţei ei (considerabile de altfel) cît la adresa machiorului. „Cum aţi reuşit domnilor să faceţi dintr-o fată aşa de frumoasă o făptură aşa de hidă? — întrebau ziariştii. „A fost partea cea mai grea a filmului" — răspundea invariabil regizorul.

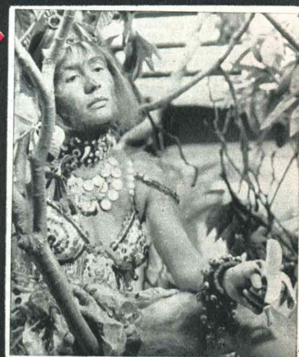
OMUL – ŞI FOAMEA

Filmul brazilian *Seceta* se petrece într-un deşert. O familie de ţărani traversează de la un cap la altul filmul şi ţara căutînd ceva de mîncare. Pămîntul e uscat, arborii sînt chirciţi, păsările zboară obosit deasupra capului şi din cînd în cînd femeia mai dibace, ademeneşte un pui de cioară, îi suceşte gîtul şi îl frige într-o gropiţă. Încolo sînt numai pămînturi arse, un jandarm cu o mutră schimonosită, o piaţă murdară unde oamenii joacă zaruri duminica, un fel de vechil care are un registru cu socoteli măsluite şi o fetiţă, o fetiţă dulce care cîntă la vioară Für Elise. Încolo este seceta, foametea, pingele rupte, obrazul copilului care se lipeşte de un cîine pe care nu vrea să-l lase să moară. Aţi ascultat vreodată cîntecul Basta ja? Este un cîntec vechi pe care îl cîntă adesea ţăranii din America latină. Refrenul intervine mereu, ca o obsesie, ca un strigăt deznădăjduit: Basta ja! Ajunge! Privind seceta am auzit mereu cîntecul acela vechi şi refrenul lui îmi răsuna mereu în urechi, deşi în film nu se cîntă niciodată şi chiar de vorbit se vorbeşte puţin şi foarte rar. Banda sonoră este aproape goală şi în absenţa aceasta de sunete se prelungeşte parcă pustiul din peisaj şi din oameni.



OMUL – ŞI FEMEIA CU BARBĂ

Femeia maimuţă este un film comercial construit pe tema anti-comercialismului. Spre deosebire de Eugen Ionescu, care ne induce în eroare cînd îşi intitulează piesa „Cîntăreaţa cheală" (în text nu apare nici o chelie şi nici o cîntăreaţă) Carlo Ponti, producătorul, refuză aici să glumească. Ce se anunţă afară, promiţător şi senzaţional, înăuntru ne apare viu şi natural. Femeia cu barbă există, suferă, joacă teatru, iubeşte, naşte şi moare în faţa noastră pe parcursul a două ore, care te fac să zîmbeşti, la rigoare să rîzi, eventual să lăcrimezi şi în orice caz să te înfiori, pentru că femeia cu barbă este într-adevăr o femeie, iar barba este nu o barbă de Moş Gerilă, ci o barbă adevărată. Filmul descrie suferinţele unui om dezmoştenit şi prima victimă a acestei greşeli a naturii este interpreta Annie Girardot, pe care o vedeţi în fotografia alăturată. La conferinţa de presă actriţa ne-a povestit peripeţiile travestiului. Ca să devină maimuţă îi trebuiau de la 4 la 8 ore de machiaj. Ceea ce este explicabil pentru că Annie Girardot este un exemplar feminin foarte frumos, în realitate mult mai frumos decît ar lăsa să bănuiască orice film al ei.



Marele Premiu: Umbrelele din Cherbourg.

De la corespondentul nostru special: Ecaterina OPROIU



CONȘTIINȚA ARTISTULUI ȘI EPOCA

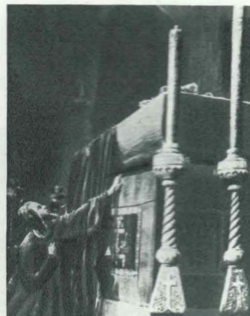
Eisenstein și FILMUL ISTORIC

de S. DAMIAN

O întrebare: poate fi inclus și filmul istoric în zona de preocupări fixată de titlul rubricii: „Conștiința artistului și epoca"? Da, fiindcă principalele coordonate, urmărite pînă acum, străbat și acest domeniu al cinematografiei. Ne interesează anume mobilul contemporan al unor incursiuni în veacurile trecute precum și modalitățile diverse prin care corespondența în timp poate fi înfăptuită. Esențială ni se pare din acest punct de vedere moștenirea teoretică și practică a lui Eisenstein. Ne vom opri în această parte a articolului la creații monumentale ca *Alexandr Nevski* sau *Ivan cel Groaznic* și la ecourile lor multiple în cinematografia mondială (unghi care nu epuizează, firește, datele temei, dar permite disocieri instructive atît în privința spiritului contemporan al restaurării, cît și în privința tipului de narațiune cinematografică utilizat în acest scop). Urmează să ne ocupăm într-un număr viitor de celelalte — multiple — probleme legate de actualitatea filmului istoric. Semnalăm deci acum una din direcțiile posibile ale genului. Poate fi socotit *Alexandr Nevski*, de pildă, o reconstituire exactă, în toate detaliile, a epocii respective? Mai curînd s-ar putea spune că filmul despre invazia cavalerilor teutoni și înfrîngerea lor se înscrie ca arhitectură, ca desfășurare narativă, în seria epopeilor eroice de felul *Iliadei*. Conținutul esențial al epocii este transpus genial, însă cadrul, detaliile se apropie de proiecțiile legendei, ale mitului vitejesc. Cînd Novgorodul simte amenințarea dușmanului, ca în poemul homeric, o delegație încearcă să potolească mînia ce-aprinse pe Alexandr Nevski pentru trecute certuri și-i oferă cneazului conducerea armatei. Premeditat, episoadele se divid în funcție de locul acțiunii: fioroasele masacre de la Pskov; decizia de luptă luată de cei din Novgorod; bătălia pe gheață, vestita încleștare de pe lacul Ciud; noaptea după bătălie; judecata; sărbătoarea victoriei. E limpede că toate „cînturile" converg spre momentul grandios al izbînzii. Aici povestirea poartă un nimb eroic fabulos și concordă în amănuntele reconstituirii, cu modul în care își închipuia poporul, în „bîlinele" sale, gesturile cutezătoare. Numai că în *Alexandr Nevski*, Eisenstein e un Homer rus, o „conștiință neliniștită". Faptele de epopee sînt relatate fără detașare, iar solemnitatea, tragismul răzbat neîncetat și tumultuos printre hiperbole. Patriotismul animă voința cneazului, și, evident, ținta contemporană a filmului realizat în 1938 era fascismul german insolent și agresiv. Eisenstein mărturisește: *„și pe primul plan a apărut sentimentul atotcuprinzător, dominant, că aici înfăptuim o operă mai înainte de toate contemporană"*. Și apoi, explică el însuși criteriile care au prezidat la realizarea evocării istorice: *„Orice arhaism, stilizare și procedeu muzeistic cedează repede locul altor elemente, acelora care fac să apară în toată plinătatea ei tema majoră, unică, tema imperativ patriotică a filmului."* Ce tradiție a imprimat așadar Eisenstein filmului istoric? Mai întîi, acest acut simț al prezentului și al obiectivelor actualității; apoi fidelitatea față de adevărul istoric în elementele lui fundamentale; și, în fine, ceea ce abia trebuie să demonstrăm, stăruința asupra valorilor plastice ale reconstituirii, stilizarea imaginii adecvată viziunii de epopee.

Pare paradoxal. Cel care a revoluționat teoria montajului avea totodată geniul planului fix. Momentele alese posedă, fiecare în parte, un coeficient de plasticitate uluitor, se gravează distinct în memorie. Regizorul „desenează" în prealabil fiecare cadru. Observăm antiteze de linii, de volume, de culori — expresie a conflictului dialectic (Eisenstein era obsedat de dialectică, de profunzimea contradicțiilor interne și se străduia să le găsească echivalente în domeniul său preferat). Sulițele înălțate de sumedenie de ostași, împînzind cerul contrastează cu întinderea orizontală nealterată a cîmpiei. Imacularea zăpezii dă un relief tunicelor cenușii ale armatei. Lîngă pereții albi ai caselor și ai bisericilor se scurge mulțimea purtînd făclii, iar deasupra apasă cerul plumburiu de iarnă. Celebra formație de luptă a „cavalerilor teutoni" devine un mecanism sinistru, cu mișcări egale, automate, șterse în uniformitate, dar cumplite prin forța brutală pe care o implică. La un moment dat, pe toată lățimea ecranului căștile și trupurile blindate par o făptură imensă, de fier. Luciul amurgului în iarna artificială creată pe ecran anunță patetica înfruntare ce va urma.

Pentru Eisenstein montajul este pictură în mișcare. Chiar îndrumarea actorilor ține seama de intențiile de plasticizare. O considerabilă semnifica-



Patetic, monumental, Ivan cel Groaznic **vă vorbește din acest cadru despre geniul plastic al autorului său.**



Puțin cam baroc, acest monument ▲ viu al costumului teuton (Cavalerii teutoni).



Virtuţile panoramicului speculate la maximum într-o scenă de luptă din filmul istoric bulgar Kaloian.

ză între *Crucişătorul Potemkin* şi *Ivan cel Groaznic* nu numai din punct de vedere cronologic dar şi ca modalitate stilistică. Un stadiu de tranziţie între caracterul de documentar — în sensul urmăririi extreme a autenticităţii (revolta de pe vas) şi între stilizarea extremă plastică, cu optica ei ornamentală, dar şi adîncimea analizei psihologice a sentimentelor şi a stărilor contradictorii — tulburările ţarului Ivan.

Prin însăşi structura homerică a naraţiunii, în *Alexandr Nevski* nu atingem încă regiunile complicaţiilor din *Ivan cel Groaznic:* melancolia ciudată a eroului, tenebrele răzbunărilor şi instigaţiilor, chipurile livide, fanatice, de o urîţenie bizară. Unele accente de mai tîrziu se întrezăresc. Menţionăm lugubra procesiune a cavalerilor teutoni şi ritualul masacrului, profilurile preoţilor cu rictusuri înspăimîntătoare, sugerînd un rafinament al cruzimii şi al ipocriziei. Silueta răsucită a unui călugăr indică sinuozitatea şarpelui, simbol care va reveni insistent în *Ivan cel Groaznic.* La atmosfera de stranie teroare participă şi dangătul clopotelor, cîntecele bătrîneşti, acordurile muzicii lui Prokofiev. Toate sînt în ultimă instanţă forme de dezvăluire a repulsiei şi a urii împotriva barbariei şi inumanităţii, împotriva fascismului. Ne referim





ţie se atribuie expresiei, costumului, machiajului, relaţiei între profilul personajului şi decor.

Alexandr Nevski evidenţiază o viziune artistică unitară, toate elementele conlucrează în alcătuirea ei, se subsumează ideii de bază (ca să facă filme Eisenstein a studiat precum se ştie arhitectura, etnografia, psihologia, economia politică, istoria, legile fizicii etc., asimilînd imense cunoştinţe). Trăsăturile eroilor amplificate, ca în cîntecele vitejeşti populare, relatarea epopeică, contrastul de forme într-o varietate imagistică uimitoare — aceste elemente ale unei viziuni artistice unitare, accentuează patetismul evocării istorice, opera unui artist patriot preocupat pînă în adîncul fiinţei sale de soarta ţării sale, de mesajul optimist însufleţitor pe care i-l adresa.

Dacă demarcăm traiectoria creaţiei lui Eisenstein, *Alexandr Nevski* se situea-

Concepţia eisensteiniană asupra eroului este concepţia populară care-i conferă demnitate, înţelepciune, curaj. În rolul cneazului Nevski, Cerkasov are o privire ce fascinează.

Un Bardem mai greu de recunoscut: Sonate. **Vădeşte o înclinaţie spre gest emfatic, spectaculos, decor exotic.** ▲ ▼



în continuare la o categorie de producţii, care folosesc în modul de tratare hiperbola şi conturul legendar. (Aceasta este numai una din direcţiile posibile şi, mai tîrziu, ne vom ocupa şi de altele în care reflectarea raporturilor de forţe, tabloul epocii se realizează cu veridicitatea tuturor detaliilor, în spiritul celui mai consecvent realism ca, de pildă, în filmele lui Visconti (*Senso şi Ghepardul*). Exemplificăm prin filme disparate şi nu prin curente şi tendinţe largi, fiindcă spaţiul articolului nu îngăduie prelungite investigaţii. În *Cavalerii teutoni*, film polonez regizat de Alexander Ford, decorul e fastuos: cavaleri în zale jură credinţă femeii iubite şi o proclamă cea mai frumoasă din lume; au loc cavalcade peste cavalcade şi se aude nechezatul armăsarilor, scrîşnetul spadelor încrucişate; castelane suave, ferecate în turnuri, cu pază severă, îngînă de la ferestrele crenelate melodii nostalgice de dragoste; se desfăşoară răpiri fulgerătoare, dueluri, urmăriri pe distanţe mari şi mai ales o bătălie uriaşă, filmată pe toată lăţimea cinemascopului. Ca şi romanul lui Sienkiewicz, filmul despre cavalerii teutoni se adresează năzuinţei spre neobişnuit a tineretului. O suită de întîmplări palpitante în care se verifică devotamentul faţă de ideal, curajul, consecvenţa în sentimente. Să observăm însă că aspectul primordial al epocii este înfăţişat în spiritul adevărului şi al contemporaneităţii. Filonul patetic rezultă din confruntările esenţiale, caracteristice timpului respectiv care relevă dreptatea unei cauze şi vitejia în apărarea ei. Filmul *Cavalerii teutoni* este însufleţit de sentimentul patriotismului. Se glorifică dîrzenia polonezilor în faţa invaziei teutone, demnitatea şi nobleţea cu care acţionează în luptă.

Ca şi la Eisenstein stilul reconstituirii este cel monumental, obţinut prin grandoarea cadrului, prin coloritul mirific, prin reliefarea în descrierea eroilor, a virtuţilor exemplare. Deci şi aici în relaţia eveniment-legendă, predomină, în detaliile evocării, cel de al doilea termen. Regizorul se conformează convenţiilor temei, surîde îngăduitor la naivităţile superbe, inerente genului. Dar densitatea şi tragismul, specifice viziunii monumentale din *Alexandr Nevski* sau din *Ivan cel Groaznic* nu mai caracterizează în aceeaşi măsură filmul *Cavalerii teutoni*. Pe Ford l-au solicitat mai mult spectaculosul acţiunii, curgerea ei captivantă. Numai la intervale se iveşte din nou gravitatea răscolitoare, eisensteiniană. O dată cu zugrăvirea ipocriziei bestiale a călugărilor regizorul se îndepărtează voit de la maniera mai voioasă de relatare în spiritul romanului cavaleresc. Intenţia de a denunţa cu violenţă pe cei care au anticipat rafinamentul modern în tortură şi umilinţă şi implicit săgeata contemporană împotriva fascismului poate fi lesne recunoscută. In acţiunea de „deshumare" istorică, cineastul polonez a fost dominat de ideea, de o arzătoare actualitate, de a condamna bestialitatea de tip fascist.

Tot aura eroică, legendară, apare şi într-un film istoric spaniol: *Sonate* (regizor J.A. Bardem). Ne aflăm în secolul XIX într-o Spanie a superstiţiilor şi a obscurantismului despotic, o Spanie a aventurilor de un donquijotism mai moderat în iluziile tragice dar şi în ridicol. Nu întotdeauna resursele solemne ale temei apar însă valorificate în *Sonate*. După Bardem cel grav din *Comicos*, *Moartea unui ciclist*, *Strada mare*, ne întîmpină în *Sonate* un Bardem dornic de destindere. Se mizează pe efectul palpitant al situaţiilor romantice. Pentru tipul de film adoptat de regizor, esenţial rămîne raportul între peisaj şi întîmplarea extraordinară relatată. Şi Bardem reliefează virtuţile exemplare şi mizează pe valorile plastice, deşi el pune un accent mai mare chiar decît Alexander Ford pe latura zglobie a întîmplărilor, pe epicul cavaleresc. Tineri îmbrăcaţi în mantii lungi, versaţi în protocolul luptelor şi al cuceririlor în amor, străbat parcuri autumnale, de o sălbăticie lîncedă, îndreptîndu-se spre conacuri luminate straniu noaptea, unde îi aşteaptă o dragoste fără speranţă. Pe malul mării, într-o cavalcadă fantastică oştenii papei urmăresc o caleaşcă în care se află corpul contesei moarte. Apoi în timp ce o barcă îi duce pe fugari spre fregata salvatoare, oştenii cu coifurile strălucitoare, pe cai lucioşi, privesc nedumeriţi valurile care se apropie şi spală corpul contesei întins pe nisip. Nici regizorul spaniol nu evită un ecou patetic care tulbură, din fericire, tihna scenariului conceput ca o liberă reconstituire cu multe momente convenţionale. Istorisind peripeţiile unui hidalgo sentimental şi pe alte planuri cam cinic, nimerit involuntar în aprige ciocniri, filmul readuce un motiv al vechilor filme ale lui Bardem. În protestul marchizului Bradomin faţă de metodele inchizitoriale există un ascuţiş contemporan, o aluzie la Spania lui Franco. Fervoarea în afirmarea datoriei de a fi solidar, de a participa la înfăptuirea unui ideal de dreptate îl defineşte şi aici pe Bardem. Trebuie să remarcăm însă din nou că multe episoade sînt tratate facil, fără tensiunea necesară. Pe Bardem îl recunoaştem (şi totodată o amprentă a artei iberice) în cîteva prim planuri: profilurile uscate hieratice, de o ameninţare sumbră — imagine a Spaniei cruzimilor sau în peisajele de un farmec bizar, biserici cu înălţimi parcă torturate, turnuri mohorîte etc.

Trecînd din nou peste meridiane, filmul romînesc *Tudor* exprimă o direcţie asemănătoare, epopeică, de amplă evocare istorică, în sublinierea unor elemente de substanţă politico-socială, în concepţia plastică a unor momente. Există evident o puternică originalitate, de fond, în valorificarea creatoare a unor tradiţii naţionale. Aceste probleme au fost pe larg dezbătute în cronicile apărute în presa noastră de specialitate.

FELINELE



Istoria acestui titlu este lungă. Filmul se cheamă: *Felinele*, după ce, de curînd, i se spunea încă *Crima şi plăcerile ei*. Iar acum cîteva luni se numea *Ni saints, ni saufs*, adică pe romîneşte *Nici sfinţi, nici teferi*. Titlul era un calambur inspirat, de o expresie tipic franţuzească: ni sain, ni sauf. De altfel, nici aceasta nu reprezenta titlul original. Filmul este ecranizarea unui roman englez „Casa



fericirii" care în Franţa a fost tradus sub titlul „Trăiască mirele".

După ce am trecut în revistă titluri de filme şi romane să mai adăugăm că cea de-a 11-a peliculă, semnată de René Clément, are un subiect poliţist cît se poate de antrenant, cu Alain Delon şi Jane Fonda în rolurile principale.



Pentru Jane Fonda, fiica cunoscutului actor american Henry Fonda, *Felinele* reprezintă un „debut" francez care s-a dovedit a fi reuşit, din moment ce Roger Vadim a angajat-o imediat pentru unul din scheciurile *Cercului*.

Alături de două scene din film, vă prezentăm şi două momente de lucru în care regizorul dă indicaţii interpreţilor.

R. L



Ov. S. CROHMĂLNICEANU despre:

rossellini



Ca toţi artiştii adevăraţi, Rossellini ilustrează în modul cel mai expresiv o anumită formulă estetică, dar şi negaţia ei dialectică, o depăşire a reţetei prin infinite aspecte contrariante. Balzac este modelul realismului critic. Nimeni nu a izbutit să înfăţişeze ca el omul, produs al unui anume mediu, individul definit prin ambianţa socială căreia îi aparţine, cartierul în care locuieşte, modul cum îşi mobilează casa, cum se îmbracă şi cum se poartă. Dar nu se întîlnesc şi cele mai surprinzătoare înfrîngeri ale acestei determinări inexorabile tot în opera lui? Nu ajunge ocnaşul Vautrin, abatele Herera? Nu devine Lucien de Rubempré, peste noapte, dintr-un tînăr pîrlit, dandy-ul cel mai strălucitor al vremii? Nu anunţă Balzac în „Histoire des treize" Parisul tenebros şi patibular, pe care-l va explora abia Baudelaire mai tîrziu? Şi nu ridică un colţ de draperie grea lăsînd să se întrezărească îndărătul ei infernul pasiunilor inavuabile disecate peste atîta vreme de Proust în „Sodome et Gomorrhe"? La fel, n-a fost Goya, observatorul necruţător al realităţii, artistul care avea cele mai halucinante viziuni? Şi nu trece Eisenstein, brusc, fără nici o pregătire, de la imaginea luată pe viu, nudă, neprelucrată, documentară, obiectivă, la proiecţia patetică, violent subiectivizată, la reducţia şi îngroşarea „expresionistă" sau la sugestia simbolică?

Rossellini e semnatarul actului de naştere al neorealismului italian în calitate de părinte: *Roma, oraş deschis* (1945) a fost unul din filmele care au fixat formula şcolii; *Paisa* (1946) i-a dat prima capodoperă. Rossellini aducea în cinematografia italiană după atîta emfază şi paradă mussoliniană, după atîta *teatru* tragicomic între decoruri de carton care avuseseră ambiţia să reînvie Roma imperială dar fuseseră transformate peste noapte în nişte jalnice ruine, după atîta retorică, terminată în macaronadă grotescă o sete teribilă de realitate brută, de viaţă imediată, palpitînd de cotidian, de despuiere a exprimării, de mărginire a ei la formele cele mai directe şi mai concise cu putinţă. Omul care turnase *Paisa* în cîteva săptămîni, fără actori, fără decoruri, pe stradă, printre dărîmături, lucrînd cu o peliculă de proastă calitate, obţinută în schimbul mobilei din casă, lansa şi cîteva cuvinte de ordine: Jos cu studioul! („Îndată ce intru între toate maşinile astea mari mă văd silit să mă şi îmbrac într-un anume fel, să pun pantalonul ăsta, cămaşa asta. Uniforma cinematografică, pe scurt. Şi apoi marea paradă a maşinăriei, a tehnicii începe".) Jos cu planurile frumoase! („Sînt lucruri care mă îmbolnăvesc. Un film trebuie să fie bine pus în scenă, e tot ce se poate aştepta mai puţin important de la cineva care se ocupă cu cinematograful, însă un plan singur n-are de ce să fie frumos".) Jos cu decupajul! („Ce poate să fie mai absurd decît coloana din stînga scenariului: plan american, traveling lateral, camera-panoramic şi cadru. E ca şi cum un romancier s-ar apuca să facă decupajul cărţii sale: la pagina 212 un imperfect al subjonctivului, apoi un complement indirect, etc!...") Jos, în fine, cu actorii profesionişti („De ce? Pentru că n-am gust să-mi risipesc energia luptînd cu artişti profesionişti buni, incapabili să răspundă vreodată exact ideii pe care mi-am făcut-o despre un personaj şi felului cum vreau să-l creez.")

Ce era *Roma, oraş deschis*? La origine trebuie să fie un scurt metraj despre Don Marosini, preot catolic, executat de fascişti. Ulterior a devenit o răscolitoare reconstituire a epocii cînd mişcarea de rezistenţă îşi ducea lupta ei anonimă şi eroică împotriva naziştilor cu preţul a nenumărate jertfe supraomeneşti, cînd camioane sinistre pline de soldaţi nemţi se opreau noaptea în faţa caselor şi motociclişti înarmaţi barau străzile; cînd după uşi capitonate, la sediile gestapoului, oamenii erau torturaţi cu un rafinament sadic. Filmul îşi păstrează tot timpul o autenticitate extraordinară. Subiectul aproape că nu există, deşi acţiunea introduce o încordare permanentă. Viaţa face concurenţă imaginaţiei. Rossellini se mulţumeşte să transcrie un episod curent din rezistenţă, o cădere, vînătoarea de oameni, apoi înfruntarea dintre călăi şi victime. Neorealistă e arta de a situa toată această experienţă umană excepţională care luminează laşităţi dezgustătoare, orgolii diabolice, tării admirabile de caracter, devoţiuni supreme, imperative morale, sublimităţi sufleteşti, într-o ţesătură vie, completă, familiară, de detalii ale existenţei cotidiene. Copiii din cartier se constituie în grup de franctirori şi aruncă în aer un depozit german. După această faptă grozavă revin la condiţia lor zilnică. Deoarece au întîrziat la masă, trec pragul casei cu frică, presimţind bătaia care-i aşteaptă. Uşile se deschid timide şi eroii sînt primiţi de răcnetele mamelor scoase din fire. Don Pietro execută sarcinile dificile şi primejdioase ale muncii conspirative cu blîndeţea şi onctuozitatea pe care le pune în opera sa sacerdotală. Servitorul îl mustră afectuos ca pe un copil mare. O muncitoare, participantă la rezistenţă, e credincioasă şi ţine să se spovedească, tocmai atunci cînd preotul trebuie să plece într-o misiune urgentă. Unul din conducătorii mişcării ilegale locale are o legătură cu o actriţă. Aceasta se nimereşte a fi cocainomană, prin urmare, o victimă uşoară pentru agenţii gestapoului. Împletirea inextricabilă de destine, aşa cum o realizează viaţa, cu concursul hazardului, făcînd să coexiste frumuseţea şi urîciunea, nobleţea şi josnicia, tandreţea şi atrocitatea înlătură din mintea spectatorului sentimentul că există aici o intrigă, o construcţie deliberată. Totul se înlănţuie firesc, cu o spontaneitate desăvîrşită. În *Paisa* — suită de episoade autonome pe care le leagă laolaltă doar fundalul comun: debarcarea aliată — această artă de a ascunde orice intenţie artistică, se întrece pe sine. Scenele par culese de un ochi atent care se plimbă pe stradă şi se opreşte asupra diferitelor întîmplări absolut accidental. Unul din miile de copii vagabonzi, a căror existenţă exprimă tragedia Italiei, trage după el prin mulţime un soldat american negru pe jumătate beat, servindu-i de ghid. Namila şi puştiul se împrietenesc, pentru că au de fapt acelaşi suflet infantil. Băiatul îl avertizează însă pe negru să nu adoarmă că-i va fura bocancii. Ceea ce se şi întîmplă pînă la urmă. Trei confesori militari aliaţi vizitează o mînăstire. Călugării află uluiţi că unul dintre ei e protestant şi altul evreu. Se interesează dacă preotul militar catolic n-a încercat să-i convertească, apoi cînd acesta le mărturiseşte că nu i-a trecut în timpul luptelor aşa ceva prin gînd, hotărăsc să postească toţi pentru a determina graţia divină să se coboare asupra oaspeţilor străini apropiindu-i de credinţa adevărată. O prostituată a suit în camera sa, cu chiu cu vai, un ofiţer american ameţit. Acesta îi mărturiseşte printre hohote de plîns cum a cunoscut o fată suavă chiar în ziua eliberării Romei, cum s-a îndrăgostit de ea, cum n-a mai reuşit s-o regăsească. Fiinţa căutată e însă lîngă el, în patul sordit. Episoadele sînt narate cu o dezinvoltură inimitabilă. Obiectivul se plimbă pe străzi, se opreşte asupra unor faţade muşcate de gloanţe, reţine o figură, o fixează îndelung. Rossellini se fereşte să lase cumva impresia că a pregătit situaţiile pe care ni le prezintă. El se ia după un om, îl urmăreşte, arată ce i se întîmplă pe măsură ce se deplasează la treburile lui. E ceva din tehnica narativă a şcolii naturaliste care recomanda descoperirea misterului unui individ, transformarea acestuia în personaj literar, prin urmărire sistematică pe stradă, la muncă, acasă, dar fără ambiţia de a inventaria totul, pînă la ultimul amănunt, ca într-un proces verbal. Pe Rossellini îl interesează, în primul rînd, — aşa cum

Unul din cele mai interesante personaje rosselliniene, realizat de Vittorio de Sica în Generalul Della Rovere.



PANTERA TRANDAFIRIE

La Veneţia stîrneşte senzaţie apariţia frumoasei şi bogatei prinţese indiene Dala (Claudia Cardinale), posesoarea diamantului de mare preţ cunoscut sub numele de „Pantera trandafirie", asupra căruia veghează cu discreţie inspectorul Clouseau (Peter Sellers). Cum e şi firesc, strălucitoarea Dala este obiectul

a spus-o de nenumărate ori: „Omul și această aventură unică, pentru fiecare dintre noi: viața“. Teoreticianul radical al neorealismului, conceput aproape ca o pură înregistrare de fapte surprinse în jur pe viu, cu o totală spontaneitate, se relevă un artist pasionat de semnificații. Îndărătul aparentei improvizații filmele lui apar încărcate de sensuri, obsedate de căutări în ordine morală și chiar metafizică pentru că Rossellini e catolic militant. *Roma, oraș deschis* devine o dizertație profundă despre demnitatea umană. La sediul gestapoului, problema care-l interesează pe Rossellini e de unde iau oamenii puterea să reziste torturii. Și puține filme au izbutit cu o asemenea simplitate gravă, fundamentală, matematică aș spune, să demonstreze că esența ființei umane se refuză abjecției, fricii animalice, supunerii de turmă. În episodul final, călăii trăiesc o zdrobitoare înfrîngere filozofică. Și noi înțelegem uluitor de limpede cum naziștii, deși stăpîni pe putere, pierd în ordine adînc omenească partida, pentru că sînt infinit mai slabi, pentru că în secret se tem de demnitatea umană, la care ei au renunțat, pentru că ar vrea ca, supunîndu-li-se, adversarii să le confirme, prin lașitate, slăbiciunea proprie. Dar nu se întîmplă așa. Și arta lui Rossellini e de a ridica înfruntarea personajelor la patetismul unei dispute asupra rostului existenței omenești. Nu se spun multe cuvinte, dar obiectivul se oprește asupra fețelor și privirilor cu o imobilitate răscolitoare. Rossellini știe să aducă pe ecran sentimentul descurajării călăului în fața cărnii martirizate zadarnic. Cabinetul comandantului hitlerist devine treptat cîmpul dezordinei criminale: instrumentele de tortură risipite în jur, trupurile neînsuflețite prăbușite pe podea, gesturile secundanților, de-o ultimă josnicie (jefuirea morților), și toate acestea fac să se prăbușească întreaga regie nazistă, pereții capitonați meniți să înnăbușe țipetele anchetaților, salonul de destindere cu muzică simfonică, morga prusacă, gesturile bățoase. Călăul rămîne deodată singur înaintea peisajului dezolant al furiei sale omicide, în toată nuditatea lui bestială, dezumanizantă, înfiorat de o spaimă animalică. Aceleași semnificații majore luminează brusc și definitiv fiecare episod din *Paisa*. Suita dezvăluie printr-o acumulare de date revelatoare cum se prelungește tragedia italiană după debarcare. Filmul poate purta ca motto cuvintele lui Curzio Malaparte din *Pielea*, reportajul halucinant cu care *Paisa* se înrudește. „E mult mai ușor să mori decît să trăiești frumos“. Și iată imediat exemplul: copilul nevoit să fure bocancii soldaților aliați de pe urma cărora trăiește și pe care-i previne să nu se încreadă în prietenia lui. Ce formă mai tragică de mutilare a candorii se poate imagina? Ideea de a lumina o problematică morală străbate de altfel întreaga creație a lui Rossellini după *Roma, oraș deschis* și *Paisa*. *Germania, anul zero* (1947) începe cu o anchetă printre ruine ca să se termine printr-un gest funest și o întrebare sfîșietoare adresate conștiinței umane. *L'Amore* (1948), *Mașina de omorît pe cei răi* (1948), *Stromboli* (1949) sînt filme care reconstituie inițial o stare de spirit colectivă (cum reacționează o comunitate de țărani superstițioși în fața miracolelor produse prin intervenții diavolești, cum se comportă internații dintr-un lagăr de persoane deplasate sub constrîngerea foamei etc) pentru a dezbate apoi o întreagă cazuistică individuală. E vizibilă și tendința împingerii ei către alternativa teologică de damnare sau mîntuire. *Francesco, menestrelul Domnului* (1950) e chiar un film religios catolic. *Europa 51* (1952) opune ideea carității creștine spiritului egoist al lumii moderne civilizate. Încercînd să trăiască după preceptele evangheliei, eroina sfîrșește într-o casă de sănătate. *Unde e libertatea* (1952) aduce întrebării acesteia vibrante, urmărite în implicațiile ei social-morale nu fără o rară îndrăzneală critică, un răspuns inspirat iarăși de principiile bisericii catolice. *Voiaj în Italia* (1954), subtilă analiză psihologică a împrejurărilor care duc la ruptură o căsnicie, sfîrșește printr-o minune salvatoare. Sub șocul ei soții înstrăinați se regăsesc. *Ioana d'Arc pe rug* (1953) este iarăși o operă de apologie creștină făcută pe textul lui Claudel. *Frica* (1954) își extrage subiectul dintr-un roman mai vechi de Ștefan Zweig, dar tratînd tema infidelității astfel încît accentul să cadă pe eliberarea sufletului prin confesiune. O raportare a problemelor de conștiință la categoriile moralei catolice e prezentă, cum se vede, peste tot. De aceea și filme ca *Voiaj în Italia* sau *Frica* au stîrnit polemici violente. Sigur că refuzul de a accepta concluziile regizorului, se justifică. Nu toată lumea crede că prin atitudinea apostolică pot fi vindecate relele societății și nici că problema libertății se reduce la dreptul de a alege singur cum vrei să trăiești ca sfînt sau ca scelerat. Dacă Rossellini gîndește ca un catolic practicant nu i se poate tăgădui totuși că depune o maximă strădanie să nu siluiască realitatea spre a o face să concorde neapărat cu vederile sale, că încearcă pe cît poate să lase faptele a vorbi singure. Chiar în *Francesco, menestrelul Domnului* ideea lui e de a-l arăta pe sfîntul Francisc nu așa cum i-a consacrat biserica imaginea ci așa cum a arătat cu adevărat omul înainte de a ști cineva că după multă vreme biserica îl va sanctifica. Dar exemplul cel mai convingător al obiectivității lui Rossellini rămîne *Generalul Della Rovere* (1959). E iarăși un film care a stîrnit atacuri de presă furibunde, comentarii aprinse pro și contra. Ce i se reproșa autorului? Că încearcă o desvinovățire a speței celei mai odioase de indivizi, pe care i-a scos la iveală ultimele zile ale fascismului. Eroul filmului exercită o formă imundă de excrocherie. El speculează desnădejdea rudelor acelor pe care hitleriștii îi ridicau spre a-i deporta în Germania sau a-i ucide pur și simplu. Dintr-o asemenea lepădătură omenească, Rossellini face un erou, țintind în spirit creștin să arate că și în sufletul ultimului păcătos pot exista resursele salvării. Acuzația de a fi procedat la o ștergere a diferențelor dintre canalii și martiri în numele carității creștine nu se ține însă în picioare. Falsul general Della Rovere nu capătă gustul sublimităților morale, căindu-se pur și simplu pentru păcatele pe care le-a făcut. Schimbarea lui la față se produce în mijlocul condamnaților politici, în contact cu puritatea credințelor lor, cu un exemplu copleșitor de demnitate și solidaritate umană. Generalul Della Rovere este o admirabilă denunțare a ideologiei fasciste ca minciună, ca mistificare. E adevărat că Rossellini îi dă acestei idei și un sens teologic, impostura fiind forma de manifestare preferată a diavolului. Dar în cazul concret pe care îl analizează o asemenea concepție nu tocește, ci dimpotrivă, ascute termenii dezbaterii în sens moral. Ceea ce-i devine odios măruntului excroc pe care-l întruchipează inegalabil Vittorio De Sica, ceea ce-i dă sentimentul diferenței capitale între găinărie și crimă e *abuzul de încredere*. Și lui i se cere să joace tocmai o astfel de comedie sinistră. E în fond ceea ce făcea și înainte fără să aibă însă reprezentarea exactă a ticăloșiei imense pe care o practică dezinvolt. Rossellini înfățișează cu perfect realism și formidabilă intuiție a abisurilor sufletului uman un caz de transformare morală prin contaminare, sub influența mediului, a eroismului colectiv. Subtilitatea analizei constă în puterea de a arăta cum prefacerea se petrece și printr-o clarificare interioară și printr-o neputință a comediantului de a mai ieși din pielea personajului pe care îl joacă. Creatorul unui astfel de film nu are, sigur, „creierul în stare de descompunere“ cum susțin detractorii lui, chiar dacă ultima sa realizare *Era noapte la Roma* (1960) nu e o izbîndă. (Aici, într-adevăr, ideea creștină a bunătății și răutății prezente în orice suflet omenesc tinde să absolve pe vinovați și să egalizeze culpele sociale raportîndu-le la o ordine morală metafizică). Dacă azi Rossellini întîmpină neîncrederea producătorilor (e nevoit să accepte angajamente cum a fost turnarea filmului documentar *India 57* (1957) nu înseamnă deloc că arta lui și-a pierdut puterea de reînnoire. Dimpotrivă, stăpînită de ambiții mult prea înalte, severă cu ea însăși pînă la disprețul complet al succesului facil, îndărătnică în a căuta drumuri noi cinematografiei moderne, se izbește de criteriul comercial și de obtuzimea mentalității micburgheze.

Cu Trăiască Italia, **operă energică, ofensivă, închinată eroului național Garibaldi, Rossellini își afirmă din nou vitalitatea artistică. Și consecvența tematicii sociale (Paolo Stoppa și Renzo Ricci într-un cadru din** Trăiască Italia**!)**



asiduităților unui mare număr de admiratori, printre care și Sir Charles Lytton (David Niven), pe care îl suspectăm însă că rîvnește, aproape în egală măsură, faimoasa bijuterie.

Se întîmplă, totuși, că de multe ori vînătorul devine vînat, pentru că, malițioasă, întîmplarea se amuză să joace renghiuri. Așa se face că în cursul anchetei finale (fiindcă, evident, diamantul a fost furat) din buzunarul inspectorului cade, spre stupefacția tuturor, — de la care nu face excepție în primul rînd naivul și inocentul Clouseau — celebra „Panteră“..

Filmul bogat în surprize polițiste, exterioarele pitorești turnate la Veneția, Cortina d'Ampezzo și Roma, promit un onorabil succes de casă acestei comedii realizate de casa de filme americană „Mirisch Company“. Regizor: Blake Edwards.

În imagini, scene din film, interpretate de Claudia Cardinale, David Niven, Peter Sellers, Robert Wagner și Capucine.

L. R.





ÎN VIZITĂ LA Ștefan MIHĂILESCU-BRĂILA

L-am însoțit la o repetiție. Ștefan Mihăilescu-Brăila e un statornic slujitor al scenei teatrului din Giulești și aproape că nu e spectacol în distribuția căruia să nu fie cuprins. Am înțeles din capul locului că interlocutorului nostru nu-i sînt dragi interviurile.

S.M.B.: Nu-mi plac frazele „ca la carte" și declarațiile emfatice. Cred că actorul trebuie — dacă vrea să convingă — să vorbească despre munca sa cu modestie, să nu se hazardeze în false dispute teoretice. Cînd m-am urcat prima oară pe „scîndură" într-un teatru brăilean, eram foarte dornic să aflu cît mai multe secrete ale meseriei și mărturisesc că am auzit multe lucruri frumoase. Dar le-am uitat... Ceea ce mi-a spus bătrînul nostru maestru Neamțu-Ottonel mi-a rămas întipărit în memorie. „Mă — mi-a zis el — teatru e... două vorbe: simplitate și sinceritate". Pe dumneavoastră poate că nu vă vor mișca aceste cuvinte, dar ele au avut asupra mea un efect imediat. Mi le rosteam cu glas tare (și în somn le vedeam aprinzîndu-se și stingîndu-se ca niște litere luminoase: Simplu! Sincer!) aveam siguranța că am găsit o cheie de care să mă folosesc față cu misterele artei noastre.

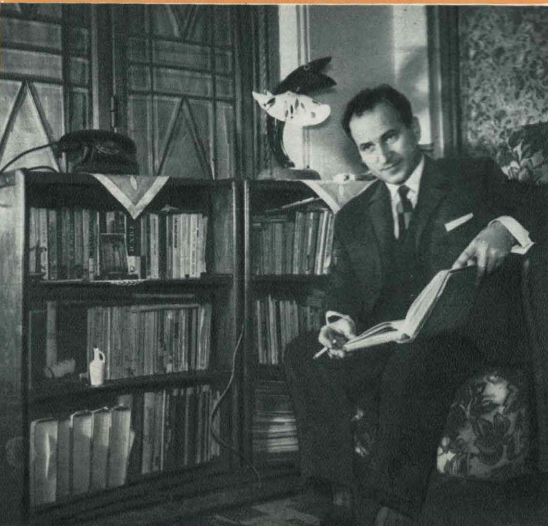
— Și cum ați ajuns „față cu aceste mistere?"

S.M-B.: M-am născut în casa săracă a unei femei care-și cîștiga cu greu pîinea zilnică, fiind soră la un spital. Mama s-a căznit să mă învețe de timpuriu o meserie, dar eu îmi pusesem în gînd să mă fac actor. Și nu orice fel de actor, ci unul de film. Unde? Bineînțeles, la Hollywood. Aveam 13 ani cînd m-am rugat de un șef de echipaj al unui vapor: „Ia-mă cu dumneata pe mare..." Ca să nu par puști, îmi lăsasem un fel de mustăcioară pe care o înnegrisem cu un dermatograf de la o mătușă. Primul meu machiaj se vede că n-a fost prea inspirat, fiindcă am fost trimis acasă. Cînd, după Eliberare, s-a înființat la Brăila o trupă de teatru, am fost printre primii ei angajați. Eram fericit că joc pe o scenă adevărată.

— Dar cum a rămas cu dragostea pentru film?

S.M-B.: Am continuat să fiu un spectator nelipsit al sălilor de cinema. Eu sînt ușor de „cîștigat" de episoadele dramatice sau comice ale unui film și nu mă sfiesc să recunosc că mă surprind cu ochii





înlăcrimați ori, dimpotrivă, rîzînd în hohote. Și vă rog să notați că m-am apucat de teatru de dragul filmului!

— E clar: majoritatea actorilor ajung pe platou prin intermediul scenei.

S.M-B.: Drumul e chiar mai complicat fiindcă, de multe ori, mai are un cuvînt de spus și... televiziunea. Venisem la București de un an și jucam la C.F.R.-Giulești într-o piesă de mare succes „Napoli, orașul milionarilor" de Eduardo de Filippo. După televizarea spectacolului, s-au auzit voci prietenoase care îmi proroceau că am să pot face film. Întîiul prilej mi-a fost oferit în *Allo, ați greșit numărul*. Apoi am apărut în *Portretul unui necunoscut*, film în care am interpretat un rol episodic. Roluri mici mi-au fost încredințate în *Darclée* și *Celebrul 702*. Apoi am jucat în *A fost prietenul meu* și *Comoara de la Vadul Vechi*. Am auzit cu plăcere că cea mai recentă peliculă în care am apărut și eu, *Politică cu delicatese*, a primit o distincție internațională la Viena.

— Care dintre roluri v-a fost cel mai apropiat?

S.M.-B.: Cred că acela din *Comoara de la Vadul Vechi*. Am lucrat sub îndrumarea unui mare meșter: regizorul Victor Iliu, a cărui *Moară cu noroc* este, după părerea mea, cel mai bun film romînesc. Iliu îl respectă pe interpret, îl ascultă, caută să-i vină în întîmpinare comentînd cu minuție secvențele în filmare, propunînd cu discreție soluții, dirijînd abil echipa pentru a asigura astfel o viziune unitară asupra desfășurării narațiunii.

— Se pare că vă atrag în mod egal atît rolurile comice cît și cele tragice. Ce rol ați dori să interpretați?

S.M.-B.: Aș vrea ca autorii noștri de film să-și amintească de un bun obicei al pionierilor celei de-a șaptea arte: se scriau roluri *pe* actor, *pentru* actor, avîndu-se în vedere că identificarea interpretului cu sensurile sugerate de scenariu s-ar produce astfel în chipul cel mai firesc. Am auzit niște vorbe cum că ar trebui să mă dedic cu și mai multă stăruință filmului. Pentru mine ar fi un prilej minunat de a-mi împlini visele adolescentine. Îmi doresc un film în care, de la început, să mă simt ca acasă, care să mi se

potrivească şi în care să cred din toată inima.

— Aveţi nostalgia unei mari comedii cinematografice româneşti.

S.M-B.: Adevărat, eu sînt convins că poporul nostru are un simţ al umorului cu totul neobişnuit şi verva lui neastîmpărată, scînteietoarele dialoguri cotidiene, literatura satirică folclorică, ne fac să ne gîndim la posibilitatea valorificării pe peliculă a acestor comori ale spiritului romînesc. Să nu uităm de Nea Iancu! Succesele comediilor sale pe toate meridianele lumii ar trebui să-i impulsioneze pe autorii comediilor cinematografice care, la minima rezistenţă, încropesc povestioare lipsite de haz şi de loc originale... Actori buni, avem berechet. Numai că, atunci cînd e vorba de comedie, mulţi îşi închipuie că pot stîrni rîsul (autentic) dacă sînt cît mai caraghioşi cu putinţă. Dar, să ne înţelegem, pentru omul din stal, caraghios nu e eroul literar (eroul filmului) ci el, interpretul. Aşa că şi rîsul spectatorului poate fi înşelător pentru cei care nu se străduiesc să realizeze un comic de profunzime, pus să slujească ideii. Dar iată că bate gongul. E o ultimă repetiţie (fără public) înaintea generalei. Pe mine o să mă iertaţi, trebuie să mă machiez.

— Cu mustăcioară?

S.M-B.: Bineînţeles. Voi fi un fanatic responsabil al unui club sportiv dintr-un oraş provincial, aflat în căutarea unui salvator centru înaintaş...

★

Rămînem în sală...

Luminile rampei se aprind şi actorul (are numai 39 de ani!) apare îmbrăcat hilar, purtînd la cingătoare un voluminos fluier de arbitru. Are în mers ceva din acele indefinibile evoluţii chapliniene, îşi mişcă picioarele cu încetineală şi e totuşi sprinten, pe chip i se desenează un surîs ciudat, nevinovat şi tandru, uneori se ridică ori coboară, aci implorînd îngăduinţă, aci cu ifose agresive şi îşi plimbă ochii în jur cu o uimire perpetuă... Se aude freamătul unui stadion... Pe banda de magnetofon s-a înregistrat un fragment dintr-o transmisie radiofonică. Pe fundalul sonor al zecilor de mii de voci, Ştefan Mihăilescu-Brăila reeditează în schiţe plastice, cu o neverosimilă rapiditate, zeci de siluete de pasionaţi reporteri. Trupul său se chirceşte dureros (echipa e condusă autoritar), apoi se ridică biruitor (echipa e pe cale să egaleze), recompune dantelării de gesturi, credibile toate, şi simţi cum actorul nu mai e *singur* în faţa fundalului sonor care ameninţa să copleşească scena, el s-a dedublat, ipostazele pe care le-a sugerat au rămas parcă în aer, animînd decorul (pînă la venirea lui impersonal şi pustiu...) Toate — cu o infinită simplitate în mişcări. Într-adevăr, prieteni scenarişti, pe cînd un film scris pentru acest minunat actor?

★

S.M-B.: M-am întors. Cum vi s-a părut piesa?

— Ne-am gîndit tot timpul la un film.

S.M-B.: La care film?

— La acea *mare* comedie romînească pe al cărei generic să figureze şi numele proaspătului artist emerit, Ştefan Mihăilescu-Brăila.

Gheorghe TOMOZEI

CU MARIANA POJAR PRIN BUCUREŞTI



Aproape de Piaţa Romană, în dreptul unui chioşc de răcoritoare, ne-am întîlnit cu Mariana Pojar protagonista filmului *Comoara de la Vadul Vechi*.

— Vin de la Buftea, ne informează tînăra noastră actriţă. Impreună cu Cristea Avram şi Florin Piersic am dat nişte probe pentru Harap Alb, noul film al lui Gopo. Ar fi o mare bucurie pentru mine să reuşesc la aceste probe. Să facem o plimbare prin Bucureşti? Imposibil! Sînt foarte, foarte ocupată. Mă duc la biblioteca Institutului. Peste cîteva zile intru în examenele de sfîrşit de an, pe urmă dau şi examenul de stat. Trebuie să citesc, să învăţ, să repet. A, e vorba de o plimbare „oficială" pentru revista Cinema? Vreţi să-mi faceţi şi nişte fotografii... Şi chiar vor apare în revistă? Cîte? Trei... Cam puţine. (Şi, totuşi, ispita e prea mare.) Să mergem, dar nu mai mult de două, trei ore... Ce simt acum, în pragul absolvenţei? Mă bucur că voi juca pe scena unui teatru adevărat şi în acelaşi timp îmi pare rău după Institutul în care am învăţat şi pe care l-am îndrăgit în anii de studii. Aparent viaţa mea nu se schimbă. Trec doar de pe o treaptă pe alta urmînd firul năzuinţelor mele. Şi totuşi simt că ies dintr-o lume şi intru în alta. E o senzaţie ciudată, greu de definit. E ca şi cum aş avea totul fără să am deocamdată nimic... Să-mi scot pălăria? A, nu, asta nu, nici gînd. Vreau să mă fotografiaţi cu pălărie. Ştiţi, eu ţin foarte mult la pălăria asta. Chiar nu mă prinde? Zău? Mă face urîtă? O clipă, nu declanşaţi. O scot numaidecît. N-aţi vrea să-mi faceţi o fotografie şi în faţa Teatrului Naţional? Da, este teatrul pe scena căruia aş dori să joc. Ce fel de roluri? Bineînţeles, eroine din zilele noastre, care la o primă vedere nu ies cu nimic din comun. Îmi place dramaturgia care se apropie de cotidian, care întrevede reflexele extraordinarului în faptul mărunt, aparent lipsit de semnificaţie. Din păcate noi nu prea avem asemenea piese. Şi nici scenarii... mai ales scenarii... Dar se vor scrie, nu-i aşa? Se vor scrie.

M. M





cinema

DISCUȚII

În dialog cu prejudecata

de Radu COSAȘU

Uneori, cronicarul are satisfacții mai mari decît publicul — și atunci, copilăros, abia își mai poate încape în piele de bucurie. În nr.4/1964, susțineam necesitatea ca documentarul nostru să înceapă să urce pe chipul omului pentru a descoperi acolo fascinantul film al ochilor, lungile-metraje ale expresivităților de o secundă. Și iată-ne în fața a 400 de metri de peliculă, alb-negru, venite parcă în întîmpinarea acestui gînd. Iartă-mi-se această vanitate! Unul dintre ultimii înțelepți ai artei, Tomasi di Lampedusa, scrie în *Ghepardul* său: „Cea mai puternică dintre voluptățile care pot încerca ființa umană este aceea de a striga: (V-am spus că așa va fi!)" N-am putea spune de ce ne place să extindem observația și la destinul cronicilor de film (chiar la cele consacrate documentarului...)

Ce sînt acești *Ingineri ai uzinei** Filmele (inclusiv documentarele) care se pot „spune", se pot „povesti" *cu cuvinte* trebuie să ne fie suspecte. Cuvintele aparțin literaturii, filmul nu aparține literaturii, e altceva, ca atare nu se poate *„spune în două vorbe"* (decît dacă e prost...), ci numai în imagini în mișcare. Filmul trebuie văzut, imaginat (atît în sens strict — de la „imagine" — cît și în sens evoluat — de la „imaginație"). Muzica trebuie auzită (povestiți-mi, vă rog, uvertura de la „Coriolan" a Titanului sau, „mai simplu" aceea la „Bărbierul din Sevilla"!) piesele trebuie jucate, romanele citite. Dar pînă atunci să revenim la „inginerii" noștri. E un mic studiu cinematografic asupra chipurilor frămîntate de ceea ce numim repede „idei" sau, eminescian vorbind, „bătute de gînduri". Mai mult cred că nu trebuie spus, restul sînt imagini, deci trebuie *văzute*, noi fiind reduși, în acest caz, la a lucra cu școlărescul „iată"...

Meritul principal al filmului, cred că decurge din forța cu care Sîrbu, Herschdörfer și — pentru marea contribuție pe care o poate aduce reporterul într-un documentar, să-l punem în același rînd cu cineaștii pe scriitorul H. Rohan — au reușit să plasticizeze un proces abstract, foarte complicat, fundamental în zilele noastre: lupta intelectualului cu materia aspră a mașinii. Această plasticizare, transformarea acestei abstracții într-un film, în ceva concret-vizual, s-a făcut printr-o operație „pe viu" pasionantă ca o operație chirurgicală „pe viu", dificilă, cu atît mai dificilă cu cît aici acționează prejudecăți și riscuri (și nimic nu egalează riscurile pe care le clamează prejudecata). S-au confruntat permanent doar două realități: mașina, neagră-aurie și fața omului, infinită. Atît. Nu există planuri generale, ale uzinei, ale halelor, nimic adiacent, dinafară. Mașină și — stăruitor, prim-plan — omul. Plus — peste sonoritățile industriale — variațiunile lui Rahmaninov pe o temă de Paganini, excelentă echivalență muzicală a tensiunii cerebrale. Prejudecata admite — și asta din cînd în cînd în așteptarea teribilului „adevăr despre Eva" — ca operatorul să stea la pîndă, într-un tufiș, într-un păpuriș, filmînd cu teleobiectivul nașterea bobocilor de rață, a puilor de crocodil, veghea tigrului flămînd și tandrețea — mare „priză" — a etern idilicilor căprioare.



1-2. Două cadre din filmul Inginerii uzinei**, documentar care înfățișează aportul inginerilor în ridicarea nivelului profesional al muncitorilor.**

Pot apărea lucruri foarte interesante, tot respectul, răul nu de aici începe, ci cu exact un pas mai departe. Admițînd cu deajunsă comoditate mișcările puiului de veveriță, prejudecata se cabrează urît atunci cînd îi spui, chiar cu binișorul, că un om gîndindu-se la reducerea timpului de strunjire al unei pompe de injecție, forța lui în acele clipe, fața lui studiind mașina este mai interesantă (privită de un cineast talentat, discutînd numai de la talent în sus) decît luciul oricărui pîrîu în amurg...Și doar nu-i spui o nebunie. Hegel afirma la vremea lui: „gîndurile unui deținut sînt mai interesante decît orice răsărit de soare "și *Un condamnat la moarte a evadat* al lui Bresson, o capodoperă (în pofida insuccesului de public), pare conceput în lumina cuvintelor filozofului, filmul încăpățînîndu-se să rămînă 80 de minute pe chipul unui deținut, nepărăsind celula, nepărăsindu-i gîndul de libertate. Dar asta-i realitatea, deocamdată: o veveriță ronțăind alune pe ecran, face „succes mai mare decît un om luptînd în tăcere la perfecționarea mașinii sale. Ca atare, cînd murmurul neprimăvăratec al prejudecăților urmărind *Inginerii uzinei*: „Monoton!"... Plicticos!" (căci, cultă, știe ce a spus Voltaire în domeniul ăsta) ... „Aha, ciné-verité!" (Și mai întărîtată, este la curent și cu informația culturală.) „Am mai văzut așa ceva — dar cel puțin acolo era vorba de muzică, de maestrul Georgescu!" (maleabilă, ne face concesii...) ș.a.m.d.

Referirea la filmul lui Barbăneagră, lucrat în prim-planuri ale dirijorului la repetiție și concert, e necesară — pentru că *Inginerii uzinei* nu e un unicat al studioului „Sahia" și măr-

* *Inginerii uzinei*, regia — Alexandru Sîrbu, scenariul — H. Rohan, operator — Gh. Herschdörfer.

REFLECTARE SAU REPRODUCERE

de Andrei STRIHAN

Unpunct de vedere; un apel din partea redacției pentru o dezbatere cu referiri concrete la filmele realizate de studioul „Alexandru Sahia"; două intervenții-ripostă și disputa despre filmul documentar, riscă — după opinia noastră — să nu depășească sfera emiterii unor abstracțiuni care nu sînt menite să aducă clarificări în privința modalităților specifice de creație ale genului.

De la bun început ne exprimăm dezacordul cu acele păreri care încearcă să fixeze documentarului norme rigide, să absolutizeze latura sa obiectivă, sau să limiteze prerogativele realizatorului la reproducerea mecanică a faptului de viață. Interesați sîntem cu toții să deslușim mai bine acele resorturi, care pot determina o îmbunătățire și spori eficiența acestui gen cinematografic. Iată de ce ne îngăduim — fără a avea pretenția epuizării problemelor ivite în discuție — să folosim materialul furnizat ca punct de plecare și argument pentru opinia pe care dorim s-o exprimăm. Referirile le vom face mai cu seamă asupra filmelor *Fapt divers* (scenariul și regia: Pavel Constantinescu) și *Adevărata putere* (scenariu și regia: Paul Barbăneagră).

La o analiză sumară a acestor filme, observăm trăsătura comună care le unește: faptul oglindit pe peliculă poate fi confruntat cu existența lui reală. Așa cum imaginea marinarilor de pe vasul turc „Abdulah", salvați de către echipajul helicopterului romînesc, putea fi identificată cu oamenii și acțiunea care au existat în realitate, tot astfel și imaginea sălii de concert din Botoșani, aceea a violoncelistului Orlov, a băiețașului venit pentru prima oară la un concert simfonic, puteau fi identificate cu elementele din realitate. Sesizăm apoi că filmarea *Faptului divers* s-a făcut pe viu, iar în cazul *Adevăratei puteri* filmarea a fost combinată (pe viu și prin reconstituire) ceea ce în esență nu schimbă posibilitatea confruntării faptului de pe peliculă cu cel din realitate. Și în filmul realizat de Pavel Constantinescu și în cel realizat de Paul Barbăneagră, faptul de viață intră în componența imaginii reflectate pe peliculă; în primul caz însă, elementul *real* ocupă un spațiu mai mare în latura tematică a imaginii, contribuția realizatorilor concretizîndu-se îndeosebi prin ingeniozitatea alegerii momentelor, prin unghiurile de filmare care ajută la exprimarea gradată a tensiunii faptului real, în timp ce în cazul celui de al doilea film, faptul real este dublat într-o mai mare măsură de invenția, de imaginația regizorului, asociația și metafora conjugîndu-se armonios cu elementul real reflectat. Și, pentru acest „păcat", ar trebui oare excomunicat din domeniul documentarului, filmul realizat de Barbăneagră? Sau poate fi oare admonestat regizorul pentru „imprudența" de a fi luminat și îmbogățit faptul real cu propria sa imaginație și fantezie? (vezi, de pildă, secvențele repetate care trec de la Orlov la băiat, sau imaginea nunții care alternează cu cea a sădirii puieților etc.). Avînd permanent în raza analizei ambele aspecte, excludem posibilitatea unor concluzii unilateralizante. Este ceea ce din păcate nu face regizorul Mirel Ilieșiu în interesanta sa intervenție apărută în nr. 2 al revistei „Cinema". Propunîndu-și să se ocupe exclusiv de ceea ce formează limitele filmului documentar, Ilieșiu, gonește din cîmpul cercetării sale elementele comune care leagă acest gen de arta cinematografică.

Or, după cum prea bine se știe, nimeni nu contestă apartenența filmului documentar la arta cinematografică, ceea ce înseamnă că el se supune legilor generale care guvernează acest domeniu artistic, este expresia unui act creator de oglindire a lumii înconjurătoare de către un artist (de obicei colectiv: scenarist, regizor, operator, monteur ș.a.). Totodată, documentarul are trăsături proprii care îl definesc ca un gen aparte al ramurii cinematografice. Spre deosebire de celelalte genuri și specii ale cinematografiei, documentarul exprimă *în mod direct obiectul real, imaginea de pe peliculă prezentînd, în cele mai multe cazuri, asemănări flagrante cu faptul de viață.*

Afirmînd că imaginea filmului documentar prezintă asemănări izbitoare cu obiectul real, nu înțelegem de loc că această imagine se calchiează exact, că ea prezintă o identitate *perfectă*, cu faptul de viață pe care-l exprimă. „Pictorul care desenează din rutină și după ochi, fără să recurgă la rațiune, nu este decît o oglindă ce trimite înapoi imaginea unui lucru ce nu-l înțelege" (Paul Valery). Ilieșiu consideră însă că imaginea filmului documentar este rezultatul unei *reproduceri autentice*, termen asupra căruia face următoarea precizare: „Am folosit deliberat formularea puțin bizară de „reproducere autentică" tocmai pentru a sublinia că mă refer la noțiunea fizică de reproducere fotografică și nu la noțiunea filozofică de reflectare". Pledînd pentru noțiunea fizică de reproducere fotografică și nu pentru cea filozofică de reflectare, Mirel Ilieșiu rupe cordonul ombilical care leagă filmul documentar de arta cinematografică. Numai așa se poate înțelege de ce autorul interzice realizatorului invenția — filmul documentar manifestîndu-se după părerea sa „în zona esteticului doar prin selecție și asociație". Producțiile studioului „Al. Sahia" infirmă însă acest punct de vedere. *Documentarul se manifestă nu numai în zona esteticului, ci și în cea a artisticului*; și nu numai prin selecție și asociație, ci și prin metaforă. Nu credem că poate fi interzisă migrațiunea unor elemente general-valabile în sfera celor particular-specifice.

Prin ce este oare mai interesant și atractiv documentarul *Inginerii uzinei*, realizat de regizorul Alexandru Sîrbu, film căruia nu i se poate reproșa că nu este o „reproducere autentică", dacă imaginea nu conține concretizarea gîndurilor sale, a imaginației realizatorilor, dacă el nu are darul să comunice pe lîngă „faptul autentic" și *autenticul din fapt*? Faptul concretizat pe peliculă poate fi oricînd confruntat cu cel din viață. Dar, imaginea, fie că avem de-a face cu o filmare directă sau cu o filmare prin reconstituire — este rezultatul unui *act creator*. Cu toate că coeficientul de real intră într-o doză mai mare în latura tematică a imaginii filmului documentar, decît în aceea care compune imaginea filmului jucat (coeficientul se modifică în plus sau în minus — așa cum am arătat — chiar în cadrul diferitelor specii ale genului documentar) este cel puțin tot atît de adevărat că participarea artistului nu trebuie limitată la elemente pur selective și asociative, din care sînt excluse imaginația și fantezia, cu alte cuvinte interpretarea, reacția emoțională a artistului față de acest fapt, ideia îmbrăcată într-un înveliș emoțional și pe care artistul intenționează să o transmită spectatorului.

Modalitatea de a reflecta pe peliculă faptul de viață nu are prin urmare un caracter mecanic, pasiv (atunci într-adevăr nu am avea nevoie decît de elementul tehnic), ci unul profund filozofic-artistic. Prin urmare, filmul documentar se caracterizează prin aceea că *oglindește artistic un fapt real cu o identitate precisă.* Numai în acest fel faptul de viață își potențează autenticul pe care-l conține și creează spectatorului senzația *de firesc, de autentic.*

turisește — prin apropierea de alte realizări, — ca acest *George Georgescu* — un început de stil, plin de interes. Numai că în timp ce la Barbăneagră subiectul era aprioric nobil, atrăgător, la Sîrbu lupta a fost mult mai grea, noblețea ideii, a obiectului supus studiului, cucerindu-se secvență cu secvență. Forța intelectului nu se demonstra într-un mediu perfect propice (sala de concert), ci în condiții mult mai terne — birourile de proiectare și sala strungurilor. Iar frumusețea demonstrației constă în aceea că, pînă la urmă, ni se dovedește că omul *creator* e la fel de tulburător la pupitrul dirijoral, conducînd a IX-a, ca și la uzină dirijînd motoarele. La un moment dat, reluînd o intuiție a lui Ilieșiu, Sîrbu urmărește apăsarea degetelor pe butoanele unei mașini și mișcarea — conectată cu pianul lui Rahmaninov — ne trimite direct la asocierea muncii cu muzica). Monotonie? Să vedem. Nu de multe ori am asistat la un asemenea conflict, într-un documentar de scurt-metraj: lupta cu eșecul. Invizibilă la suprafața lucrurilor, dar în adînc — prin intermediul chipului, „chipul-oglinda sufletului", cum zic poeții populari, — în adînc, arzătoare ca fierul încins. Fiecare idee de la planșetă poate „cădea" dincolo, experimentată la mașină. Peste toate plutește acea bărbătească îndoială: „dar, dacă"... La început, o idee nu reușește; după aceea, alta, nu reușește, dar e reluată și învinge, după aceea o a treia, învinge fără eșecuri, dar prin lungi tatonări ale materiei. Nu văd unde e monotonia, cît despre plictis, pot spune că sînt fețe „de o secundă" surprinse de Herschdörfer în lupta aceasta cu izbînda care-mi joacă încă în minte: e inginerul O.B. care-și caută, în febra victoriei, țigările, în jurul strungului, abia îndrăznind să surîdă; e muncitorul de lîngă el, — un tip bondoc cu bască, explicîndu-i tot timpul printr-un joc al indexurilor, „de ce nu merge ideea"... E inginerul S.T. care-și face calculele, scriind cu creionul pe strung, pentru că nu mai are timp să ajungă la planșetă, — ca un poet inspirat care-și scrie versurile pe cutia de chibrituri, mergînd pe stradă. E inginerul I. — căruia nu „i-a ieșit" calculul și aruncă, în fața eșecului, un zîmbet de un milimetru, al marilor încăpățînați...

O aud: „Dar n-ai să-mi spui că e o capodoperă, fără lipsuri!" Fără îndoială, fără îndoială — lipsuri sînt, numai că în dialogul cu prejudecata mă îngrozește ce înțelege ea prin lipsuri și, mai ales, prin capodoperă. Și atunci — nu pentru a-l apăra pe Sîrbu, căci a cunoscut și el eșecul, altădată, pentru a se mai speria de „lipsuri", ci pentru a fi și noi „cinici" cu dumneaei — vom spune că filmul are insuficiențe. E termenul cel mai exact: simți nevoia de mai mult om. Uneori, apare un exces de mașini; alteori, mai ales la planșetă, aparatul nu pătrunde inspirat; se resimte, cel mai acut, o lipsă a glasurilor inginerești acolo, în frigurile creației, comentatorul vorbind prea mult pe „marginea" unor chipuri atît de autentice, lipsite însă de glasul *lor*. Și în sfîrșit, imaginea finală — brațele unor lămpi de planșetă, mișcîndu-se încet și simbolic — e scheletică și ne duce la asociații cam macabre... S-ar fi putut găsi un alt final — al nostru, al articolului, fiind, hotărît optimist, dacă mă gîndesc la chipul cu care am ieșit din sala de proiecție, după rularea filmului.

cinema

CRONICA

FILMUL DE ANIMAȚIE

COTIDIENE

de Gellu NAUM

E într-adevăr reconfortant cînd, urmărind evoluția unui regizor găsești în ea semnele unei împliniri din ce în ce mai ferme, chiar dacă ritmul împlinirii se încăpățînează să rămînă oarecum lent. Sentimentul acesta mi l-a prilejuit scurtmetrajul de cartoane decupate „Cotidiene" (producție 1964, color, scenariul și regia Olimp Vărășteanu, desen V. Mocanu, muzica Radu Șerban, decor Laurențiu Sîrbu, animație Julieta Dobrescu și Adrian Nicolau, montaj Sonia Georgescu, sunet ing. I. Vîrtosu).

Pornit, cu ani în urmă, de la animație de păpuși, Olimp Vărășteanu s-a apropiat consecvent de tehnica — mai rigidă, e drept, și cu puține posibilități de mișcare, dar prin aceasta obligînd și mai mult la sinteză, — a cartonului decupat. Și chiar cînd a folosit desenul, accentul pus pe *conturul* personajelor, vădea neîndoielnic, consecvența regizorului aflat pe un teren de circumstanță.

Aproape toate filmele din ultimii ani ale lui Olimp Vărășteanu — și amintesc aici *Omagiu* (1959), *Made în Africa* (1961), *Voinicelul* (1962) ca și *Cearta* (1963) și *Cotidiene* (1964) — au comună o constantă acuratețe plastică, o lăudabilă grijă pentru lucru făcut cum trebuie, pînă la cele mai mici amănunte, o dragoste pentru meserie și o stăpînire a ei, pe care spectatorul le simte și le apreciază cum se cuvine. Aproape toate vădesc intenția regizorului de a căuta căi mai puțin bătute, de a-și detecta, prin lungi și stăruitoare încercări, calea proprie. Aproape toate (mai puțin *Omagiu* și, ținînd seama de scara evolutivă, *Cearta*) dovedesc un simț sigur al conturului, al punerii în cadru și al coloritului. Cu posibilitățile reduse pe care le oferă genul (travellingul fiind unicul mijloc la îndemînă) filmele lui Vărășteanu au caracteristică o mînuire inteligentă a efectelor planului, o bogată variație a elementelor simple.

În același timp, aproape toate păcătuiesc într-o măsură mai mare sau mai mică printr-un didacticism de esență, care, nu de puține ori alterează pînă și gagul, luat ca atare. În domeniul acesta, și nu numai în el, didacticismul, voit sau nu, acuză ușor lipsa de fantezie. Mă refer la economia de fantezie din *Omagiu*, acordată, ce e drept, și cu o oarecare economie de calitate plastică; mă refer la scenariul rigid și mai ales, la comentariul care nu reușește nici o secundă să găsească tonalitatea umorului, de data aceasta în contradicție cu plastica evoluată calitativ a filmului *Made în Africa*; mă refer, în sfîrșit, la vocea și la rîsetele penibile din *Voinicelul*, la utilizarea unor glume de mult popularizate prin reviste, ca, de pildă, folosirea automobilului desenat pe zid, la morala directă și de aceea neconvingătoare, din același film...

Dar scăderile acestea reale țin mai puțin de plastică și de mișcare (ceea ce, firește, nu-l îndreptățește pe regizor să le diminueze importanța) și sînt, chiar în exemplele de mai sus, atenuate în mare măsură de calitățile, la fel de reale, ale lui Olimp Vărășteanu, tocmai în ce privește plastica și mișcarea. Iar sentimentul reconfortant despre care vorbeam se datorește faptului că, de la film la film, raportul dintre minusuri și plusuri s-a schimbat vizibil în avantajul acestora din urmă.

În *Cotidiene*, ultimul din cele aproximativ 13 scurtmetraje realizate de Vărășteanu, didacticismul se mai resimte pe undeva, deși mult atenuat. Perspectiva regizorului, în esență aceeași, s-a lărgit. Banalul, clișeul, cotidianul, în sensul *antimetaforic* al cuvîntului, sînt luate de data aceasta ca material brut, ca punct de pornire. Convertit astfel, clișeul poate să devină sursă fecundă de umor. Experiența, firește, a mai fost încercată, dar aceasta nu scade cu nimic meritul lui Vărășteanu. Traducerea directă în plastică a limbajului vorbit (personajele aruncă literalmente fulgere din ochi, desfacerea căsniciei e echivalentă plastic cu desfacerea casei, la propriu, îndrăgostiții merg realmente cu capetele în nori etc.) e unul din mijloacele folosite. Clișeul Amorului cu arc și aripioare, al berzei care aduce copii și-i aruncă pe coș, al inimilor care se aprind, al fagurelui ca fond pentru luna de miere etc., definesc și ele, cu destulă limpezime, spre ce formulă tinde, în domeniul umorului, Olimp Vărășteanu. Tendința aceasta se acordă, de altfel, cu titlul și cu subiectul filmului: o voit banală istorioară de dragoste și de gelozie, cu un sfîrșit la fel de voit banal. Pornind de la clișeu, de la banal, de la ultraobișnuit, gagul la Vărășteanu încearcă să convertească și să dezvolte banalul însuși, dîndu-i sensuri și prospețimi. Mijloacele, fie că e vorba de redarea prin calchiere a unui clișeu verbal, fie că e vorba de dezvoltarea lui, sînt totdeauna de natură plastică. Cuvîntul, sau mai bine zis clișeul cuvîntului, devine inutil ca atare; el e prezent, copiat exact dar cu sensuri care îi minează exactitatea și care se bazează, totuși, chiar pe exactitate. Închipuiți-vă transpunerea grafică a unui sunet înalt care, datorită unei reproduceri plastice fidele ar avea ca echivalent o siluetă extrem de scundă. Dusă mai departe, formula încercată de Vărășteanu ar putea desțeleni zone în care umorul s-ar simți pe propriul lui teren. În faza pe care o marchează *Cotidienele* pentru evoluția lui Vărășteanu, didacticismul, lipsa de fantezie care persista în filmele lui din trecut, caracterizate mai ales prin exprimarea directă, venită parcă din afară, peste imaginea care se mișca de multe ori stingheră și străină, și-a găsit locul firesc, de element primar, de la care se pornește pentru metamorfoză.

Întoarcerea aceasta de 180° în fața unor elemente care țin de didacticism, Vărășteanu nu a făcut-o brusc, ci prin căutări consecvente și de lungă durată, în care a păstrat, din umor poate, esența defecțiunii — ca să pornească tocmai de la ea.

Aș vrea să fiu bine înțeles: pledez pentru clișeu ca element prim al umorului, pentru banal, pentru direct, deși calea aceasta nu mi se pare a fi singura demnă de urmat, după cum nu mi se pare a fi nici singura de lepădat. Altminteri, cînd vorbesc despre umor și despre fantezie, îmi sînt de multă vreme străine categorii ca *banalul* sau *neobișnuitul*. În lungul vremii, am văzut cum banalul și neobișnuitul se resping sau se confundă. Am văzut cum neobișnuitul poate deveni punct de pornire pentru cel mai proaspăt umor. Aceasta nu înseamnă scepticism, ci încredere în multitudinea posibilităților care stau la îndemîna celor ce știu să le folosească.

Dincolo de mecanismul umorului, adevărul mi se pare la fel de valabil și pentru subiectele socotite banale, și pentru cele care formează pentru prima oară tema unui film. La urma urmei, povestea unui Othello fie el chiar funcționar vamal, și a unei Desdemone, fie ea chiar stenodactilografă, dacă își găsește autorul poate căpăta același prestigiu de care se bucură povestea eroilor lui Shakespeare. Dacă își găsește autorul...

Am insistat asupra aspectelor acestora fiindcă ele mi se par importante pentru evoluția lui Olimp Vărășteanu. La sfîrșit ar trebui poate să mai spunem că din cele 180° la care îi apreciam întoarcerea, să zicem 30° reprezintă creditul acordat viitoarelor lui realizări. El marchează însă un spațiu hotărîtor, pe care regizorul mai trebuie să-l străbată, cu îndrăzneală și cu aceeași consecvență pe care a dovedit-o pînă acum.

Oricum, pentru evoluția lui Olimp Vărășteanu *Cotidienele* deschid o poartă plină de promisiuni.

cinema
CRONICA



d'Artagnan cucerește inimile tinerelor fete cu iuțeala cu care doboară șase dușmani înarmați pînă în dinți (Gerard Barray și Melène Demongeot).

Cei trei muşchetari

S-au spus — și scris — multe pe seama celor trei mușchetari (care de fapt au fost patru) ai lui Dumas-tatăl. Începînd cu acuzația de a fi o plagiere după „Memoriile lui d'Artagnan", operă semnată de un oarecare G.C.Courtilz de Sandras. În realitate, Alexandre Dumas a reușit să dea la iveală o lucrare cu deosebire originală și vie, inspirîndu-se (e adevărat) din acel soi de talmeș-balmeș istorico-romanesc (citat mai sus) care, fără contribuția sa, ar fi căzut în cea mai desăvîrșită uitare. Dumas a creat un gen nou, exploatînd atracția pe care o simțea publicul față de evenimentele istoriei Franței și a profitat de avalanșa de cronici și memorii ce re a caracterizat secolul al XIX-lea. Fondator al unui gen, Alexandre Dumas-tatăl a știut să rămînă și singurul model demn de urmat.

Cît de mare a fost succesul operei dumasiene au dovedit-o și nenumăratele ediții literare și cinematografice. Max Linder (L'étroit mousquetaire), frații Ritz, T.H. Ince, André Hunnebelle, Abel Gance (Cyrano și d'Artagnan) au fost tentați pe rînd de istorisirea pe peliculă a aventurilor iluștrilor purtători de muschete, tratîndu-i fiecare cu umor, maliție, ironie sau gravitate, dar niciodată fără un profund respect. Se poate considera chiar că fiecare generație își are acum ecranizările ei, proprii săi mușchetari.

De data aceasta ne aflăm în fața unei noi adaptări după Dumas. E un lucru, după cum spuneam, care nu mai poate să mire pe nimeni. (După un sondaj al institutului Gallup, numele lui Dumas figura la loc de cinste printre autorii ale căror cărți omul ar trebui să le ia cu sine dacă pornește să exploreze planete îndepărtate).

Cu un Gérard Barray (atlet de performanță, acrobat iscusit, dar ca actor cam același în toate rolurile sale) în chip de d'Artagnan, regizorul Bernard Borderie și-a propus să realizeze o versiune cinematografică destul de fidelă față de text (fidelitate abandonată pe alocuri doar pentru a cîștiga în spectaculozitate), cu o acțiune extrem de complicată și cu un număr impresionant de încăierări antrenante, dar care, paradoxal, plictisesc prin repetare. (În general, montajul a păstrat din belșug și secvențe de prisos). Dar trebuie spus totuși că, pe planul reconstituirii epocii, filmul este o încercare valoroasă. Dacă acțiunea nu e mereu credibilă, marile decoruri naturale sînt cu măiestrie cuprinse în imagini de o frumusețe picturală deosebită. Castele cu turnuri însingurate, înconjurate de grădini somptuoase, drumuri străbătute de calești cu echipaje bogate, tîrguri cu piramide de fructe și hanuri de țară cu drumeți întîrziați, toate acestea îți amintesc de „marea cronică a Franței" zugrăvită de Jean Fouquet, ori de pînzele lui Watteau, Boucher sau Chardin. E un regal de culoare și vivacitate, o narațiune cinematografică, demnă de fantezia generoasă a autorului „Contelui de Monte Cristo".

Dacă în alte ecranizări atenția realizatorilor era îndreptată în primul rînd spre cei 3+1 mușchetari, aici nu este neglijată ambianța, cadrul social pe care e proiectată dantelăria multitudinii de întîmplări surprinzătoare. Curtea Franței e descrisă cu umor; un Ludovic al XIII-lea cumsecade și de un blînd ridicol e tiranizat de „machiavelîcurile" fatidicului cardinal de Richelieu, care, la rîndu-i, e necăjit de zilele negre pe care i le fac mușchetarii conduși de faimosul căpitan de Tréville. Între timp, în pauza dintre două încăierări, în care, slujindu-se de lăzi, saci de făină, cufere, mese, scaune, scări, căruțe, bîte și — eventual — spade (apariția pistoalelor utilizate numai spre final ne uimește atît de tare încît ne întrebăm o clipă, gata să ricanăm, cînd s-a descoperit praful de pușcă?), mușchetarii îi ucid metodic pe oamenii cardinalului, regina Ana de Austria își îngăduie o prea regală infidelitate.

Fără să-și propună cu limpezime aceasta, regizorul a ridiculizat moravurile feudale, opunîndu-le lumea simplă și sinceră a mușchetarilor pentru care cinstea, devotamentul, simțul datoriei nu sînt vorbe goale.

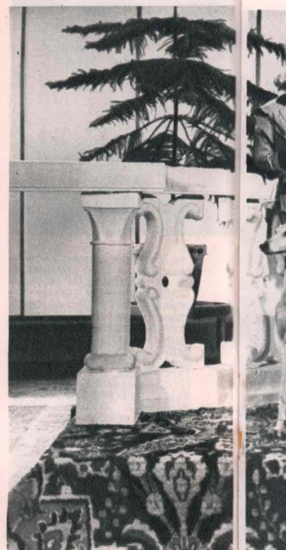
Spre deosebire de roman, unul dintre personajele centrale, Rochefort, aghiotant al cardinalului, nu mai sfîrșește prin a fraterniza cu cel pe care s-a ambiționat în repetate rînduri să-l ucidă, cu d'Artagnan, ci piere de chiar mîna gasconului. Varianta aleasă de realizator e semnificativă pentru ideea, în general, a adaptării cinematografice: spectatorul așteaptă judecarea celor nedemni și pedepsirea lor.

Cu aceste idei, generos romantice, filmul încearcă — și izbutește într-o anumită măsură — să însuflețească o desfășurare de episoade de o spectaculoasă montare. Zîmbetul fin cu care eroii încheie momente de un cert ridicol, nu trebuie să ne facă să credem că interpreții nu și-au luat rolul „în serios". Spunem asta pentru că e pe deplin dovedită strădania lor de a se face crezuți, de a da un firesc cotidian unor întîmplări fantastice. Ei nu anticipează hazul, îl sugerează cu subtilitate.

Acuratețe, dialog vioi (Jean-Bernard Luc) plastică, ritm, — iată ce caracterizează noua versiune a romanului lui Dumas. Ceea ce înseamnă destul de mult.

Dar nu prea mult.

Rodica LIPATTI



cinema
CRONICA

GOLFUL

O producție a studiourilor „Dovjenko" dedicată tinerei generații de marinari sovietici. Acțiunea se desfășoară într-un golf îndepărtat, aproape necunoscut, unde au loc manevrele de pregătire ale unei escadre maritime. Aici poposește într-o zi un tînăr ofițer, proaspăt absolvent al unei școli superioare din capitală. Îl vedem la începutul filmului scrutînd cu nerăbdare întinderea zbuciumată de apă, dornic de a o înfrunta, sigur că o va stăpîni. Pașii lui descoperă apoi urmele unor trepte ciudate săpate într-o stîncă pe țărm. De fapt, autorii filmului (scenariu: I. Gutin; regia: Leonid Estrin, Mark Kovalev) n-au urmărit o evocare a întîmplărilor dramatice legate de viața marinărească.

Localizînd acțiunea filmului acolo unde o împrejurare oarecare a intrat în legendă, ei sugerează astfel continuitatea dintre generații, necesitatea ca faptele fiecăruia să se adauge ca niște trepte noi la faptele celor dintîi. Tînărul ofițer va trăi aici o experiență folositoare în

Pe scurt despre filme

AM AJUNS ȘI REGE

După pregeneric, producția cehoslovacă *Am ajuns și rege*, realizată în 1962, amenința să devină un pasionant film polițist. Sau o amuzantă parodie.

Nici una, nici alta, pînă la urmă.

Și începe filmul (regia: Martin Fric).

O primă caracteristică — convenția, suspensul, încifrarea (căci filmul se dorește în continuare cît de cît polițist) sînt de o ilogitate desăvîrșită. Un arab europenizat prezintă muncitorului cehoslovac cu nume dinastic testamentul unui veritabil rege (Mohamed al VIII-lea, cel salvat de la moarte), care-l numește pe această ultimă cale, drept recompensă, regentul fiului său minor.

Jumătate din film, arabul europenizat (și el posesorul unei elegante limuzine) încearcă să-l convingă pe muncitor să semneze numirea sa ca rege. Folosește zîmbete, whisky, temenele orientale, lovituri de maestru și chiar pe viitoarea soție a eroului.

În cealaltă jumătate de film, același arab europenizat încearcă să-l convingă (de astă dată mai disimulat) pe același muncitor să semneze abdicarea de la tron (pe parcurs interveniseră niște neclare afaceri petrolifere cu trusturile americane).

În mod logic, oricine se va întreba care este rostul primei jumătăți de film în funcție de a doua, și invers (probabil, dacă și cineaștii s-ar fi întrebat filmul s-ar fi oprit la pregeneric).

În ambele situații amintite, muncitorul-rege păstrează un zîmbet candid (ciudat de candid) și acceptă senin, fără probleme, o situație ce ar fi crezută, poate, doar de preșcolari.

Seninătatea este de altfel caracteristică pentru toți eroii (colegii „regelui", directorul întreprinderii, oficialitățile), inclusiv pentru logodnică, o persoană fericită în chip de regină, în somptuoasa reședință, cînd tristă, pentru că nu are cu cine să rîdă și trebuie să mănînce, cu tacîmuri necunoscute, mîncăruri necunoscute, sub privirile înghețate ale unui valet prea stilat.

Ilogitatea evoluției logodnicei corespunde evoluției logice a „regelui" ce motivează, în ultimă instanță, acceptarea tronului din dorința de a face în țara „sa" o revoluție socială! Dar istoria reală îl depășește și revoluția izbucnește oricum.

Eroii au o evoluție derutantă, dacă o raportăm la coordonatele în care evoluează. Convenția devine artificiu obositor iar comicul trebuie căutat cu prea multă atenție.

Ce parodie modernă, cuceritoare și sarcastică s-ar fi putut face! Condiția? Umor și fantezie. Nici una, nici alta, din păcate.

Antoaneta TĂNĂSESCU

CEI PATRU CĂLUGĂRI

Patru „sfinți" părinți în boxa acuzaților. Excelent debut pentru o comedie (Cei patru călugări) care epuizează cu fantezie aventurile cam nepotrivite cu cernita sutană și bărbile împodobind respectabilele fețe bisericești deferite tribunalului pentru ingenioase excrocherii lumești. O satiră anticlericală? Un simplu „travesti" al comediei păcatelor pămîntești, aceleași astăzi ca și pe vremea ilustrului „Decameron"? Descendenții lui Boccaccio n-au însă atîta vervă și aciditate, curaj al satirizării conținutului nu numai al straielor de circumstanță pe care și le-au împrumutat patru coțcari italieni. Deghizarea rămîne în filmul italian doar pretextul unor amuzante situații comice nu și al ideilor ce puteau germina în această bună plămadă dramaturgică. Dar, să ne ocupăm mai întîi, de ceea ce este. Autorii — doi scenariști: Bruno Corbucci, Giovanni Grimaldi, și o idee a lui Buffardi; regizorul: Carlo Bragaglia, și-au orientat într-o singură direcție busola critică: moravurile micii burghezii a unei urbe italiene din zilele noastre. Aici, penelul lor e sigur. O Bovary mai practică, plătindu-și amantul — un baron scăpătat — din încasările cotidiene ale farmaciei soțului său dar refuzind, cu „demnitate", să se preteze șantajului pseudo-călugărilor care-i promit salvarea „onoarei". Secretul? Femeia-modernă nu se sinchisește cîtuși de puțin de menajarea aparențelor și-și plimbă cu nonșalanță amorul sub nasul soțului încornorat — amănunt care le „scapă" improvizaților duhovnici. De aceea tentativa lor eșuează, ca și aceea de a stoarce bani respectabilei familii din localitate cu blazon dar fără o para chioară. Alt amănunt ce dejoacă planurile de îmbogățire ale excrocilor care se dau drept călugări fugiți de pretinsa persecuție dintr-o țară socialistă.

Pe lîngă ce satiră copioasă a prejudecăților și minciunilor scornite pe seama noastră au trecut cineaștii italieni! O singură scenă: bazaconiile pe care trebuie să le invente „transfugii" cînd sînt chemați de un for clerical avid de senzații tari să povestească ce au pătimit întru slava domnului — stîrnește un haz savuros căptușit cu intenții grave. În rest, primirea la mănăstire și îndelungile penitențe la care sînt puși de un „frate" cam cazon, de proveniență teutonă, epuizează doar latura anecdotică, de suprafață a comicului. Savuroasă, adesea. Iată-l pe gurmandul cu mutră bonomă (Aldo Fabrizzi sporindu-și apetitul cu un imaginar prînz copios în timp ce ajunează din greu pentru iertarea păcatelor. Sau mortificîndu-și formele rubiconde pe scîndurile destinate trudirii trupului întru purificarea sufletului. Un alt chip ingenuu, cu reacții întîrziate, sperios și de umbra lui (reîntîlnirea cu celebrul Macario dezamăgește puțin) e adus în osuarul mănăstirii să inventarieze sfintele moaște. Și în timp ce numerotează cuvioase cranii, hamletizează amar, oftînd după silueta gingașă a fetei grădinarului... Ceilalți doi actori italieni: Nino Taranta și Peppino de Filippo fără să aibă ceea ce se cheamă o „prezență comică", o capătă treptat, în anumite împrejurări (vezi reușita dublă compoziție a ex-trișorului, ajuns călugăr și travestit apoi în spaima ținutului, banditul italian întors din America cu o „tehnică" modernizată: Salutio Messina). Cînd traversează piața legănîndu-și șoldurile în haina cadrilată ce plesnește pe el și se umflă în pene ca un cocoș viteaz sub privirile admirativ-timorate ale concetățenilor, pare caricatura strălucită a unui tip foarte cunoscut și specific. Combinație între Alberto Sordi din Tutti a casa și Mastroianni în Divorț italian. Colorat, viabil, cu toată îngroșarea, acest „mascalzone" internaționalizat și totuși atît de autentic italian, pipărează partea a doua a peripețiilor mai anemice, mai de „post" decît se anunțau ele la începutul filmului. Niște episoade de bufonerie convențională (Macario ascuns în spatele gardului și „pedepsind" cu ghioaga nu pe cel vinovat ci pe cel cu „ideea" pedepsei), altele sunînd a farso-dramoletă facilă (înduioșarea „călugărilor" și înzestrarea fetei grădinarului pe care o iau sub „sfînta" protecție) etc., etc., subțiază considerabil o comedie care putea să fie mare. Rîdem atunci cînd e de rîs și devenim melancolici pentru ce putea să fie. Păcat că din prudență autorii au unilateralizat satira. Iar jumătățile de măsură înjumătățesc comicul.

Alice MĂNOIU



Patru cuvioase rase monahale chemate la ordine de un necuviincios for laic.



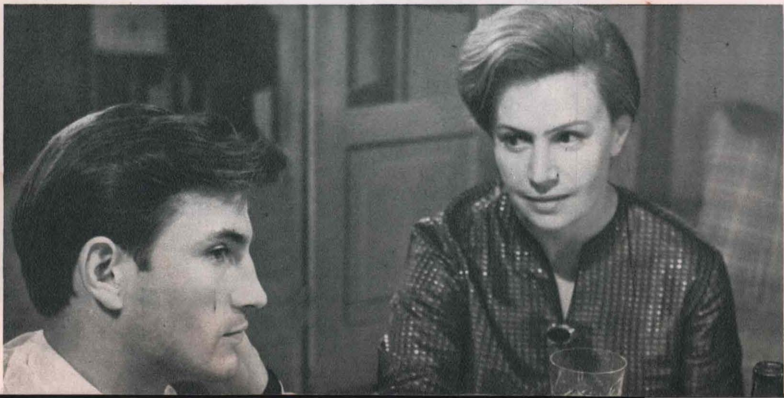
ELENA

această privință, va învăța să devină mai chibzuit mai dîrz, într-un cuvînt se va *maturiza*. Ultima secvență ni-l arată pe același țărm scrutînd întinderea zbuciumată de apă, unde tovarășii lui execută, fără el, o nouă manevră de luptă. Va fi judecat pentru avarierea vasului; dar știe că după aceea, oricum , va fi din nou acolo, cu tovarășii lui, pe care a învățat a-i înțelege și a-i prețui.

Din păcate, scenariul se mulțumește să schițeze abia aceste întîmplări, fără a extinde investigațiile, fără a aprofunda stările sufletești ale eroului principal. Iar regia s-a menținut la același nivel, parcă ferindu-se de o anume ostentație, dar nu și de o eventuală uscăciune foarte apropiată platitudinii. De aceea ideea, care se reține lesne, nu este întotdeauna în strînsă coerență cu subiectul și unele pasaje (ca meciul de box dintre cei doi rivali) coboară mult, prea mult, sub limita firescului. Actorul I. Leonidov îl interpretează pe tînărul ofițer Suralov cu farmec și sinceritate, ce ridică, indiscutabil, nivelul filmului.

C. PARASCHIVESCU

Un tînăr erou în pragul unor îndoieli inerente vîrstei (cadru din filmul Golful Elena).





1 „Totul e spus" — susținea acum 300 de ani un maestru al literelor franceze — și totuși noi îndrăznim să vă prezentăm azi noutăți dintr-un domeniu senzațional de-a pururi: „filmul de dragoste". „Totul e spus", dar în clipa cînd această temă va înceta să mai apară oamenilor inedită, senzațională — revista noastră, ca și alte reviste de specialitate, studiourile cinematografice și laboratoarele științifice își vor înceta, pe bună dreptate, activitatea. Ne vom permite să organizăm dramatic „secvențele" — cu un început, o dezvoltare și un final — ca într-un film, căci „tema" admite: nu există sentiment mai cinematografic (adică de imagini în mișcare) cu un „montaj" mai original și mai dramatic, ca dragostea. Ne sînt suficiente un chip de femeie, un chip de bărbat, uneori — maximum — un bărbat și o femeie...

Începutul, eternul început; lumea s-a retras, nu mai „rulează" nimic în jur, e pustiu ca la facerea lumii, plouă, sîntem în rai — raiul, chiar sub aparențele unei grădini de vară — o lumină cade la întîmplare, neajungînd pînă la eroi. E atîta atmosferă, atîta metaforă rotundă în imaginea operatorului iugoslav, încît ne vine greu să trecem mai departe, să vă explicăm, cum ea... cum el... de ce s-au iubit... de ce nu s-au mai iubit, sau mai precis, conform titlului: Și dragostea s-a spulberat! Mai ales că în această ultimă chestiune, se pare că esențială a fost influența unei forțe din afară, a lui Antonioni, asupra realizatorilor — și ar trebui să intrăm în „teorie". Nu-i bine, cum se știe, să începi cu „teorii" în dragoste... Să rămînem la imagine, la vizual, crezînd neîntrecutului studiu al lui Stendhal „Despre amor": la început, imaginea e totul...

4 Cu oarecare imaginație auditivă — absolut necesară oricărui cinefil — să prelungim strigătul acesta, al sterilității, pînă la ușa unei maternități pragheze. Nu forțăm imaginea, dimpotrivă, venim în întîmpinarea dorinței lui Jaromil Jires, regizorul Strigătului, care a primit de curînd la Cannes o mențiune specială. El însuși declară că a ținut să proiecteze subiectul simplu al filmului său — nașterea unui copil în căminul a doi tineri muncitori — pe fundalul lumii noastre, încă obsedată de pericolul atomic: „...Nu ne poate fi indiferent în ce lume se aude primul țipăt al copilului lui Slavek și al Ivanei..." Jires a împins confruntarea pînă la folosirea în subiectul artistic a unor filme documentare consacrate dramaticelor evenimente mondiale; și „a întors" documentarul pînă la filmarea artistică, pe viu, în maternitate, printre surori și medici, folosind artiști neprofesioniști. „Nu mă obsedează unitatea de stil, vreau să exprim ideea, să atrag spectatorul la ea, indiferent dacă îmbin filmul jucat cu cel documentar sau cu fotografii. Important este să te exprimi convingător"... declară, tinerește, Jires.

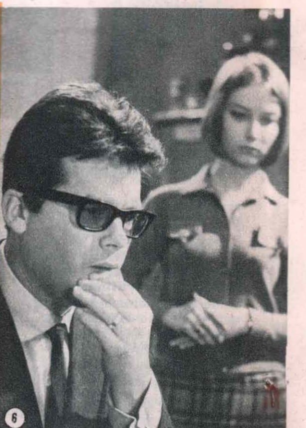






5 Gesturile evoluează, adio tandrețe, adio maternități și castități — lucrurile, ah! se complică: Viciul (Rosanna Schiaffino) încearcă să corupă Virtutea (Jacques Perrin). Titlul e fără tăgadă: Corupția. Film de yahturi fastuoase, serate date de miliardari cu femei fatale, afaceri oribile, sentimente cu majuscule, pendulînd între puritate și murdărie. Tînărul proiectase să se facă preot, tatăl, industriaș de vază, fără scrupule, îl aruncă nici mai mult nici mai puțin în infernul vieții mondene. Cronicarii presei de inimă miloasă se întreabă: „poate un suflet pur, vulnerabil, orbit, să se apere într-o lume coruptă?" Știm noi? Tangajul yahturilor și al sentimentelor acestea — căzînd de sus, de-atît de sus, de la divin, pînă jos, atît de jos, în mîinile Răului — ne amețește...

cinema
SECVENȚE



2 ...Să rămînem la perioada idilelor. Cu ajutorul profundului frivol Marivaux (adaptînd la '964 clasicul „Joc al dragostei și al întîmplării") cu ajutorul supermodernului pachebot „France", cu „camera" condusă de un maestru ca Francois Reichenbach — idilele pot fi atît de plăcute încît spectatorii Îndrăgostiților de pe France „vor profita și ei pentru a face o foarte plăcută croazieră" (cel puțin așa spune prospectul de prezentare). Un bătrîn duce francez decrepit hotărăște — în 1964 după Cristos — să-și căsătorească fiul cu fiica unui mare industriaș american, ambii părinți aranjează o călătorie a tinerilor pe pachebotul fascinant. Decoruri naturale de la Curacao la Haiti, de la Rio în Bahamas, durata de proiecție cît un meci de fotbal, avizul moral al cenzurii: „...nici o contraindicație, sentimente sincere, doar cîteva frivolități care fac ca spectacolul să fie rezervat numai adulților."

3 Cu „ajutorul" unei simple și singure bombe atomice — cea aruncată în 1945 după Cristos — idilele, și nu numai la Hiroșima, au devenit mult mai grave, depășind neliniștile ducilor falimentari. Chiar sagacele Marivaux n-ar ști ce să ne spună, de pildă, despre „cochetăria" unei femei arsă pe spate de radiațiile exploziei. Nu, totul n-a fost spus. N-a fost spus cum surîde la început bărbatului întîlnit întîmplător, cum conversează, cum tace, cum sărută, cum ezită, cum se decide, cum mărturisește, cum renunță, cum își conduce iubitul la ultimul tren. Vai, idilele Hiroșimei la 17 ani după explozie! Sau, mai patetic — pentru că doar de patetic nu trebuie să ne temem aici — cum spun realizatorii japonezi chiar în titlu, Hiroșima, sfîșietoarea Hiroșimă!

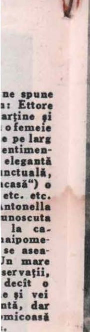


7 Să vorbim despre femei! — ne spune mai „rece", alt regizor italian: Ettore Scola. Volubilitatea titlului aparține și eroului — un bărbat (căsătorit cu o femeie foarte devotată) care ne întreține pe larg despre bogata sa „experiență sentimentală": o brună, o blondă, o elegantă căutînd primitivul, o frumoasă punctuală, o ipocrită (scrupuloasă însă „acasă") o aspirantă la dragostea „dificilă" etc. etc. (Interpretele, printre altele: Antonella Lualdi, Giovanna Ralli, binecunoscuta Sylva Koscina). Ideea morală, la capătul demonstrației, nu e nemaipomenită: toate femeile, zice eroul, se aseamănă, în pofida aparențelor. Un mare scriitor, nu mai puțin tăios în observații, își sfătuia fiul: „Nu studia decît o singură femeie, dar studiaz-o bine și vei cunoaște dragostea". Idee excelentă, dar să recunoaștem — prea economicoasă pentru un Film De Mare Succes.









ne spune
: Ettore
arţine şi
o femeie
e pe larg
entimen-
elegantă
ınctuală,
ıcasă") o
etc. etc.
ıntonella
unoscuta
la ca-
aipome-
se asea-
Jn mare
servaţii,
decît o
e şi vei
ntă, dar
micoasă
.



7

8 Şi moartea. De multă vreme — mai ales de la Baudelaire încoace — arta s-a obişnuit să vadă femeia frumoasă pe întreaga ei traiectorie, adică pînă la cadavru. „Nu vă lăsaţi orbiţi de strălucirea lor superbă, ele vor muri!" am scrie în limbaj romantic. „Aceste eroine se vor sinucide" — am spune cu ochiul modern al inspectorilor de poliţie aplecaţi peste atîtea procese-verbale-de-deces-violent. Jenny, în interpretarea lui Janet Munro, din filmul englez Recolta amară va fugi bovaric din orăşelul ei de provincie şi se va sinucide la Londra, după ce a cunoscut, desigur, contrastele capitalei. Rina, al Carrollei Baker din filmul american Profitorii, va pieri după ce a distrus un bătrîn fabricant de explozive, pe fiul acestuia, tînăr potentat al industriei de avioane şi pe prietenul acestuia, un ratat orgolios (adaptare după romanul foileton din anii '930). Dar în timp ce Recolta amară e privită cam nemilos de critică, Profitorii, în pofida atîtor morţi peste morţi, se pare că merită atenţie prin interpretare şi — mai ales — regia unui cineast de foarte bună calitate, Eduard Dmytryck (cunoscut la noi prin Casa mult visată).



8 8

6 Îmbătrînim. Serios vorbind, esteticienii constată azi că în tratarea dragostei — deşi s-au spus atît de multe — unele accente s-au deplasat: e tot mai stăruitor, de pildă, studiul cuplurilor care îmbătrînesc împreună; maturitatea devine mai fascinantă pentru artist decît miile de situaţii peste care străluceşte steaua nepieritoare a lui Romeo şi a Julietei. Cauza să fie apropierea venerabilei cifre de 2 000 în viaţa numărată mai atent, a omenirii? Noi am apropiat aceste două fotografii — din filmul maghiar Dialog (cu Sinkowits Imre şi Senyen Anita) şi din filmul polonez Ziua lor obişnuită cu Zbigniew Cybulski) — pentru coincidenţa lor plină de semnificaţie în ordinea ideii de mai sus: în amîndouă, realizatorii studiază două căsnicii aflate la 15 ani după întemeiere. Dialogul acestora promite parcă mai mult decît vorbăria precedentă a bărbatului „experimentat". Cel puţin aşa ne lasă să credem seriozitatea cu care regizorul Hersko Ianos discută despre Dialogul lui: „Profunzimea relaţiilor dintre un bărbat şi o femeie nu e decisă doar de faptul că cei doi nu se înşeală, ci de altceva, de faptul că după 15 ani de viaţă comună, ei au nevoie unul de altul, că, în dialogul lor, îşi înfruntă problemele fără minciună sau drame inutile".

9 Ne place ca imagine concluzivă la acest „spectacol" — acest Batalov, în aşteptare înfiorată a iubitei, la margine de sat, după o lungă căutare. (Focul veşnic în regia lui Heifiţ cu care a mai lucrat la memorabila Doamnă cu căţelul.) Şi ne mai place ca pe acest Batalov meditativ — sintetizîndu-ne parcă pe toţi în faţa lungului ciclu de la idilă la moarte — să montăm ca bandă sonoră cuvintele poetului arab din secolul I:

Vă spun că bărbatul este născut pentru
Femeie, născut pentru dragoste.
Toată lumea veche se va schimba,
Mai întîi viaţa şi apoi moartea
Şi toate lucrurile împărţite
Şi pîinea albă şi sărutările sîngerînde...
Vom vedea domnia perechei
Ningînd ca portocalii...

9

CANNES ÎN MINIATURI

Parcă în mod polemic, anul acesta la Cannes au strălucit nu frumuseţile care servesc de obicei de reclamă pentru produsele cosmetice. Premiul interpretării feminine l-a luat Barbara Barrie care joacă în *One potato, two potato*, rolul femeii căreia i se ia copilul pentru că ea, femeia albă, a avut cutezanţa să se mărite cu un om de culoare. Prezenţa actriţei a adus aminte ziariştilor de Bette Davis. Dar de cîte ori pe ecran apare o mare actriţă fără chip de „star", ba aş spune cu o înfăţişare „anti-star", ziariştii fac această asociaţie pe care în acest caz o poţi accepta sau nu, dar nu te poţi împiedica să recunoşti că te afli în faţa unei mari actriţe.

Căderea imperiului roman, superproducţia americană prezentată în afara concursului a avut o publicitate proporţională cu amploarea montării, adică o superpublicitate. Sophia Loren a fost aşteptată la aeroportul din Nisa de un car roman tras de patru cai albi superbi, un car condus de nişte băieţi muschiuloşi, cu pielea unsă cu fond de ten. Vedeta însă a refuzat să se urce lîngă gladiatori şi s-a aşezat lîngă soţul ei într-un vehicul de 8 cai putere. În holul celui mai mare hotel al festivalului, la Carlton s-a amenajat un stand publicitar care avea forma unui templu grec, un templu graţios în genul celui închinat Victoriei neînaripate, pe Acropole. Dar înăuntrul templului împărţeau fotografii nu vestale, ci nişte fete înalte cu fustiţe scurte, ciorapi de fileu şi caschete lungi, aşa cum am văzut în afişele de la Folies Bergères.

Principalele filme franceze prezentate la Cannes au fost: *Umbrelele din Cherbourg* şi *Pielea catifelată*. Presa şi-a condimentat comentariile cu o coincidenţă destul de amuzantă. Eroina „Umbrelelor", Catherine Deneuve este soră cu eroina *Pielei catifelate*, cu Françoise Dorléac. Mărturisiţi — scriau ziariştii — că e mai mult decît o performanţă, mai mult decît un record al solidarităţii frăţeşti: să te zbaţi să turnezi în acelaşi an în două filme de prestigiu, să ajungi ca amîndouă filmele să fie selecţionate, să fii tu cu sora ta candidate la acelaşi premiu şi să apari la Cannes mînă în mînă, seducătoare, pe terasa aceluiaşi hotel.

Titlul *Umbrelele din Cherbourg* a dat responsabililor cu publicitatea idei noi. Biletele de intrare în sala festivalului au fost numerotate şi în fiecare zi se trăgeau cinci bilete. Proprietarii lor aveau dreptul la cîte o umbrelă, nu s-a precizat dacă o umbrelă din Cherbourg, dar în orice caz „o frumoasă, colorată, modernă şi solidă umbrelă" contra ploii. Pe croazetă nu numai marea, dar şi cerul erau însă de azur, şi nici un nor, nici o umbră de nor nu voia să se arate, făcînd în ciudă însărcinaţilor cu publicitatea.

REZONANŢA UNEI T

Studioul „Bucureşti" a prezentat spectatorilor în primăvară două producţii închinate satului nostru contemporan. Dacă această zonă tematică fusese neglijată în anii trecuţi sau îşi aflase soluţii nereprezentative (*Lumină de Iulie*), cele două filme noi — *Un surîs în plină vară* şi *Dragoste lungă de-o seară* — au stîrnit un incontestabil interes. De asemenea, ele au avut darul să reamintească cineaştilor şi criticii cît de generoase (şi cît de nevalorificate încă) sînt pentru inspiraţia artistului realităţile satului nostru socialist.

Colocviul organizat pe marginea cronicilor publicate de noi în numerele anterioare îşi propune să extindă investigaţia critică, să asigure, prin confruntare de opinii, o mai largă cuprindere şi o mai exactă apreciere a semnificaţiilor şi valorilor filmelor respective.

Diversitatea părerilor exprimate deschide perspectiva unei discuţii ample, pe care celelalte filme recente o vor îmbogăţi desigur. Socotim că ea va atinge nivelul deplinei eficienţe, în deosebi dacă participanţii îşi vor propune să analizeze în ce măsură cineaştii noştri — şi în primul rînd regia de film — fructifică valenţele temelor contemporane.

„Surîsul..." şi cronica surîzătoare

Un surîs în plină vară, comedia în culori de Geo Saizescu, pare să fi cucerit destule aplauze, fapt notabil la filmele noastre, şi o desfăşurată atenţie din partea presei. „*Place fără rezerve esenţiale...*" scrie Lucian Raicu şi face o cronică surîzătoare în numărul 3 al revistei „CINEMA", pag 3. La pagina 10, în acelaşi număr, se poate însă citi: „*Un surîs în plină vară abundă în situaţii neverosimile, mai ales prin raport cu scopul propus şi atins pe alocuri: arătarea unui tînăr ţăran, deştept, capabil, dar încăpăţînat...*" (Savel Stiopul, articolul „Nu numai oglinda!"). Ar mai fi de citat (în acelaşi număr, la pag.4) scriitorul Dumitru Radu Popescu, autorul scenariului, care face elogiul colaborării cu ceilalţi realizatori ai filmului, operatorul, scenograful etc. sub atenta diriguire a eforturilor depuse de regizor, pledînd împotriva dorinţelor de manifestare expresă a unuia în detrimentul altuia.

Poţi fi de acord cu unul, cu altul sau cu toţi trei, dar — bucuroşi de noua iniţiativă a revistei „CINEMA", de a supune discuţiei propriile-i cronici — să încercăm o confruntare a opiniilor de pe o a patra poziţie... (probabil şi nu ultima).

Pe Lucian Raicu îl stimulează în aprecierile sale „*un sentiment tonic de consimţire, de agreabilă şi voioasă integrare (fără crispările de rigoare)* în *ambianţa tipic contemporană...*" şi mai departe: „*Acest erou* (Făniţă) *trăieşte în film, într-o succesiune de situaţii convingătoare (...) adevăruri revelatoare, străbătute de spiritul viu al contemporaneităţii noastre*". Iar Savel Stiopul: „*Multe din faptele lui Făniţă sînt ale unui prostănac...*" Şi în continuare: „*Lumea din jur manifestă aceeaşi toleranţă ilogică...*" Criteriul principal de judecare a unui film la Savel Stiopul (nu numai la el) este aflarea unei idei: „*artistică, unitară, generoasă şi poetică, suficient de puternică, ca să sudeze tot materialul faptic şi uman într-o construcţie solidă, complexă*". Că Savel Stiopul nu găseşte întotdeauna la filmele discutate ideia propusă, poate nu e vina lui. (Vezi cazul *Partea ta de vină* unde „sudura", e drept cam difuză, e făcută de fapt pe ideia nonviolenţei morale, a inimixtiunii brutale în treburile delicate ale sufletului omenesc). La *Un surîs...*, Savel Stiopul dezvăluie şi acceptă *scopul nobil propus* al autorilor, ori, după părerea noastră, tocmai aici stă viciul fundamental al filmului. Făniţă vrea să fie un ţăran deştept, capabil, un fel de Păcală, modern pe deasupra — şi nu poate fi, obiectiv privind lucrurile, chiar dacă autorii o doresc din toată inima. În schimb, Făniţă putea fi tipul de personaj, foarte interesant, contemporan, al anacronicului, al înapoiatului, în confruntare cu societatea care l-a depăşit. Putea fi împachetat în cuvintele indulgenţe, un fel de Don Quijote oltean, al unui sat socialist evoluat. Desigur şi un astfel de personaj putea fi în felul lui deştept, măcar isteţ sau şmecher, dar Făniţă nu este. Faţă de un astfel de personaj deveneau obligatorii şi anumite atitudini fireşti.

Să vedem de ce?

Am credinţa că autorii n-au sesizat cu exactitate realitatea contemporană şi, ambalîndu-se în incertitudinea propriilor intenţii, s-au rătăcit printre situaţiile confecţionate devenite formal comice. Stiopul menţionează momentul absurd cu ouăle clocite şi are dreptate. Aş analiza mai detailat alt moment asemănător, cel cu vînzarea oglinzilor, pentru a demonstra nesigu-

Complimentul nu rezistă

Am sentimentul, de la o vreme, că în unele privinţe, articolele, reportajele şi în deosebi interviurile sînt mai productive, ca să zic aşa, decît însăşi realizarea de fapt a filmelor. Atît de mult se vorbeşte în jurul cîte unei producţii încît, dacă bietul spectator s-ar lua după ce scriem uneori, ar trebui să-şi facă rost şi de un cuptor, al lui Nastratin Hogea, de pe care să vizioneze filmul nostru. Ce vreau să spun? Că şi regizori, şi cronicari, şi actori, fac adesea atîta zgomot înainte, sau după ce s-a realizat un film, încît te miri de ce nu luăm toate premiile puse în circulaţie în materie de cinematografie. (Nu vreau, cu cele spuse să contest că apar, din fericire, şi multe analize critice judicioase. Dar...) .

Două recente filme, despre care se şi discută în paginile de faţă, au furnizat şi ele o producţie publicistică impresionantă. Filmul lui Geo Saizescu, de pildă, care la spectatori a avut o largă audienţă, şi nu pentru că ar fi facil, trecînd un examen aş zice dificil, a fost întîmpinat şi de presa de specialitate cu căldura meritată. Ceea ce a surprins, sau poate numai pe mine m-a surprins, a fost reacţia unui coleg al regizorului, Savel Stiopul, care, în aserţiunile „situaţii neverosimile", „prostănac care nu are în boroboaţele lui de loc hazul lui Păcală", „alienat mintal", „impulsuri dezordonate", „indignează spectatorul", „toleranţă ilogică" etc., tinzînd să caracterizeze acţiune, eroi, scenariu etc. desfiinţează propriu-zis pelicula în numele pasiunii pentru „chipul nou al ţăranului din satul colectivist". Nu sînt, sper, cel mai puţin exigent consumator de film, şi vreau să cred pe deasupra, că înţeleg şi cunosc destul de bine, pe acest ţăran romîn, colectivist, oltean, dacă vreţi, şi trebuie să spun că, în calitate de spectator, am fost „indignat" de aprecierile citate mai sus.

Cred că are dreptate, ca şi toţi ceilalţi recenzenţi, Lucian Raicu, afirmînd că meritul principal al scenariului şi al filmului în general „este de a fi dat viaţă autentică şi substanţă unui tip pregnant, foarte specific, un tînăr ţăran deştept, înzestrat şi energic, admonestat cu umor tonic şi eficient pentru ambiţia sa, pînă la urmă sterilă, de a se realiza ca individualitate de stil vechi, anacronic, separîndu-se de sat şi vrînd să facă cu tot dinadinsul altceva decît fac toţi ceilalţi şi să se deosebească de ei, să strălucească de unul singur".

Şi, aş adăuga, acest film de actualitate este foarte specific nouă. Ilustrînd o situaţie veridică, cu implicaţii generalizatoare evidente şi demne de toată atenţia — reflectînd o secvenţă din realitatea romînească a acestor ani.

Şi de ce să nu observăm că neorealismul italian — *Hoţii de biciclete*, să zicem — aducînd în discuţie o problemă de interes general contemporan, referitoare la stări de lucrări din lumea capitalistă, este *italian*, nu francez, după cum *Zboară cocorii*, cu întreaga lui poezie filozofică întemeiată pe elemente universal valabile, este un film rusesc, al unei anume realităţi sovietice şi nu american. Ei bine, eu cred că se pierde uneori din vedere acest lucru — şi anume că dacă avem ceva de spus în cinematografie, acest ceva trebuie să fie filmul romînesc al realităţii noastre socialiste.

E ceea ce m-a supărat, prin lipsă, în filmul lui Horea Popescu, menajat delicat de Valerian Sava, care totuşi nu poate să evite fraza „*în aşteptarea împlinirii (regizorul) e stăpînit de o „dragoste lungă". E şi urarea pe care i-o facem*". Adică, zic eu, nu văd de ce trebuia filmat lîngă Alba Iulia, pentru că pelicula nu are în ea nimic ardelenesc, în afara pălăriorarelor de pai şi de ce nu se putea filma atunci lîngă Bucureşti, la Pipera. Vreau să spun că dacă Horea Popescu punea în loc de romanţe ardeleneşti o doină

COLOCV

EI TEME

ranţa realizatorilor încurcaţi în iţele materialului de viaţă selecţionat pentru film.

Mai întîi, în ţara noastră, comerţul particular şi-a cam dat obştescul sfîrşit şi Făniţă — în viaţă — ar fi fost tratat cu dispreţ şi asprime. (Observaţie valabilă şi în cazul „gogoşilor" vîndute mai mult spectatorilor). Admitem, totuşi că, fiind simpatizat în sat, i se înghite capriciul şi el îşi poate etala oglinzile. Dar e mai greu ca noi să acceptăm că personajul e un deştept cînd îşi închipuie că poate desface într-un sat oglinzi valorînd mii de lei, cînd nu vede că pe uliţa satului nu trece mai nimeni şi strigă în zadar. Deci o întreagă *succesiune de situaţii — de loc — convingătoare*. Dar, mai mult, nu putem accepta postura, ambiguă, a celorlalte personaje, mărunt moralizatoare, a fraţilor, paternalist-duioasă, a preşedintelui care, considerîndu-l deştept, îl tot ia pe tînăr de departe cu altoitul pomilor.

Şi se mai pune întrebarea: de unde atîta amor la Liorica, fată evoluată după aspect, care ar putea avea succes la mulţi alţii mai pricopsiţi la minte? În plus, în raporturile sale, Făniţă „deşteptul" pune în umbră celelalte personaje. Avînd „idei" — iazuri cu peşti, livezi cu pomi — vrea să le vîndă celor din satele vecine. Preşedinţii de colectivă, ţărani-bătrîni, în loc să-l ia în rîs, ca pe unul picat din lună, se uită serioşi în gura lui, îi mulţumesc — ei, chipurile, nu se gîndiseră! Ce s-ar fi făcut fără Făniţă? Sînt chiar proşti cu toţii, numai Făniţă e deştept, sau nimic nu e adevărat, totul ţine de bunul plac al autorilor? Înclinăm spre ultima posibilitate.

Iată cum, de la relaţiile sociale superficial înţelese, se ajunge la intenţii imprecise, situaţii eronate şi personaje cu atitudini neverosimile, la o lume întoarsă pe dos şi pusă într-o lumină nefavorabilă.

Făniţă putea fi un personaj deosebit de izbutit, dar numai în poziţia lui obiectiv socială în anacronismul lui ridicol faţă de socialism. Numai aşa comedia ar fi fost de o reală calitate.

În fine, regizorul a ştiut ce vrea? (cum susţine D.R. Popescu) A fost un pedagog pentru colaboratori? După părerea noastră, nu prea. Scenograful a administrat romburile coloanei lui Brîncuşi de la scaune şi mese pînă la coada lingurilor, costumele sînt cînd vag păşuniste, cînd grosolan rurale, interpreta principală rîde în mai multe game, totul ca într-o joacă de copii mari, iar regizorul însuşi s-a străduit din răsputeri să găsească, în acest noian de incredibilităţi, un ritm alert, o expresie corectă de naraţiune cinematografică, o bună interpretare, culoare şi comedie. Păcat de talentul din *Doi vecini*. Un pas înapoi.

Mircea MUREŞAN

bulgărească, nu schimbă datele problemei în mod esenţial. Nu decorul fructifică, valorifică noţiunea specifică, pentru că, în altă ordine de idei, *Coloana lui Brîncuşi* ne reprezintă prin esenţializare, ca şi *Pasărea măiastră* al cărei prototip poate fi căutat şi găsit pe covorul oltenesc. Dar Brîncuşi, fără pălăriuţa de pai din Hunedoara şi fără romanţă ardelenească, e profund în darul său uimitor de a vorbi despre noi, despre poporul său, despre arta acestui popor.

Şi eu am început să teoretizez, dar nu mă pot opri să nu spun astfel de lucruri, de care uneori cam uităm.

Scenariul lui Ghilia — revenind la filmul în discuţie — e interesant, e mai dramatic în conţinut decît pelicula care demarează cu încetinitorul şi repetă situaţii fără nici o motivare. Cred că n-a fost exploatat cinematografic cît ar fi meritat, are dreptate Valerian Sava, după cum trei actriţe şi bune şi frumoase rămîn atît de palide în trecerea lor prin film, tot din vina regiei, care nu înţeleg cum n-a sesizat că pe o poveste ca cea scrisă de Ghilia trebuia făcut un film dramatic, care să-l solicite pe spectator, să-l oblige să gîndească, să ia poziţie, evident nu ca ţăranii din piaţa satului la acea judecată foarte puţin plauzibilă din film.

Nu-mi pot permite să demonstrez tehnicist situaţiile din scenariu care nu sînt valorificate regizoral cu toate implicaţiile cerute de caracterul lor dramatic — Valerian Sava o face foarte bine şi foarte explicit — dar nu sînt de acord cu scuza „fascinaţiei juvenile". Horea Popescu este autorul unor mari, şi nu mă hazardez cînd spun aşa, spectacole de teatru — penultimul „Arturo Ui" fiind un exemplu mai mult decît elocvent, iar cel cu piesa lui Lovinescu, încă o fericită demonstraţie din acest punct de vedere. Ei bine, în film, în cele două filme, nu l-am recunoscut. Se obişnuieşte să se spună „constituie un pas înainte", cu un „totuşi" subînţeles, cînd n-ai ceva mai consistent de lăudat.

Nu mi se pare acesta un compliment care să reziste.

Dinu SĂRARU



Rolul lui Harap Alb, din noul film al lui Ion Popescu Gopo va fi interpretat de Florin Persic.

POLITICĂ CU... DELICATESE

Schiţele lui Caragiale conţin, asemenea unui insectar, cele mai semnificative specimene din fauna umană care alcătuia societatea romînească la sfîrşitul secolului trecut.

Pornind de la premiza artificialităţii acestei societăţi, regizorul Haralambie Boroş, în ecranizarea uneia din aceste schiţe (Politică şi delicatese), concepe acţiunea ca desfăşurîndu-se într-un decor vizibil convenţional, din pînză şi carton (o frumoasă realizare scenografică a pictorului Constantin Piliuţă care afirmă şi cu acest prilej o nouă latură a talentului său). Formula era interesantă, promiţătoare.

Ambianţa plastică voit artificială obligă însă la o maximă precizie în redarea caracterului. Altfel, în loc să aibă o funcţie generalizatoare, ea creează senzaţia de vid. Regizorul n-a acordat însă atenţia cuvenită acestei precizii în redarea caracterelor şi de aceea, în ciuda unei distribuţii „de forţă" (Ştefan Mihăilescu-Brăila, Dem. Rădulescu, Rodica Tăpălagă, Toma Caragiu, Constantin Chesa şi alţii), majoritatea personajelor, liberali şi conservatori, rămîn în stadiul de măşti amorfe cu existenţă umană nediferenţiată, incertă. Senzaţia este evidentă îndeosebi în scena discursurilor, unde o figuraţie pe care o poţi număra pe degete se căzneşte zadarnic să animeze unica stradă a unui oraş de carton. Pe două balcoane, faţă în faţă, doi oratori. Fiecare din ei rosteşte o replică, apoi răbufneşte fanfara topind totul într-un haos sonor. Dispozitivul primitiv de iluminare cu magneziu al fotografului (Horia Căciulescu) declanşîndu-se brusc înnegreşte feţele oratorilor. Le vedem pe rînd neutre, încremenite, fără expresie, fără viaţă, fără nici o reacţie care să trădeze caracterul fiecăruia în parte. Ritmul, exterior, realizat aproape exclusiv prin montaj, măreşte senzaţia de artificios. E ca şi cum am asista la un film de marionete animate destul de abil şi asta pentru că regizorul s-a mulţumit să creeze aparenţa fizică a personajelor, fără să le înzestreze cu psihologiile corespunzătoare.

Cele cîteva caractere care există totuşi, sînt greşit determinate. Lambe (Dem. Rădulescu), personaj central al acţiunii, aparţinînd familiei lui Jupîn Dumitrache şi situat tipologic undeva între acesta şi Chiriac, apare în film ca înrudit cu... Tipătescu. Înzestrat de regizor cu un rafinament şi o inteligenţă, care depăşesc cu mult pe cele ale fruntaşilor liberali şi conservatori, Lambe se comportă de parcă s-ar fi întors mai ieri de la Paris. Calm, sigur de sine, pătrunzător, el este eminenţa cenuşie a oraşului şi singură o femeie îl poate dezarma. Evident, este o eroare. Lambe o fi el băiat deştept şi cu „ambiţ", dar nu trebuie să uităm că nu-i decît un „comersant" oarecare şi deci nu trebuie văduvit de trăsăturile specifice breslei din care face parte.

Există în film şi unele detalii a căror rezonanţă în contextul lui Caragiale este cel puţin bizară. Un exemplu: unul din personaje (Puiu Călinescu) se căzneşte să ridice două valize. Mînerele se rup, dar personajul nu-şi dă seama de asta şi dispare printr-o uşă, încovoiat, răsuflînd greu de parcă ar căra într-adevăr două valize. Alt exemplu: pe unul din pereţii unui interior se află *pictată* o femeie care ţine în mînă un pahar *adevărat*. O servitoare umple paharul cu vin, apoi, un personaj *real* ciocneşte cu toată seriozitatea cu femeia *pictată*. Exemplele aparţin comicului absurd cu care Caragiale n-a operat niciodată. A-l „îmbogăţi" cu asemenea „dedalii" care afectează însăşi natura comicului său înseamnă a-l denatura prin vulgarizare.

Mircea MOHOR

Personajele filmului nu izbutesc să devină individualităţi distincte.







O recunoaşteţi? Crainica televiziunii, Sanda Ţăranu, debutează în film interpretînd un personaj caragialesc.

„moment caragiale"

Nu momente maestre, ci monumente" ar fi exclamat mereu inspiratul Iancu Brezeanu la apariţia în volum al schiţelor şi momentelor celuilalt Iancu — I.L. Caragiale. Cunoscute azi şi mult dincolo de hotarele ţării, capodoperele caragialeşti îşi certifică renumele, autorul „Scrisorii pierdute" cucereşte generaţii întregi de cititori vrăjiţi de neverosimila-i vervă, de umorul său inimitabil. Era firesc, desigur, ca pe lista ecranizărilor după operele clasicilor să figureze la loc de frunte numele lui Caragiale. Dar dacă transpunerea pentru ecran a pieselor era, în principiu, facilitată de însăşi construcţia lor cinematografică (ceea ce de altfel a scăpat unora din peliculele turnate după teatrul marelui meşter), ecranizarea paginilor de proză a ridicat şi ridică probleme deosebite.

Îmbinarea într-un spectacol filmic unitar a cîtorva din cele mai cunoscute „momente şi schiţe" stă în intenţia regizorului Jean Georgescu (semnatar al *Nopţii furtunoase*), care turnează pe platourile de la Buftea *Moment Caragiale* (titlul e provizoriu).

Ne-am adresat regizorului:

— *Ce texte literare aţi utilizat la elaborarea scenariului regizoral?*

— Cinci schiţe binecunoscute: „Diplomaţie", „Amici", „O lacună", „Bubico" şi „C.F.R."

— *Va fi un „film-omnibuz", alcătuit din cinci episoade independente?*

— Nu, schiţele (prin decupajul regizoral) au fost „cusute", s-a



realizat un comperaj care ne îngăduie să dăm cursivitate acţiunii. Am imaginat, după o anevoioasă documentare, faimosul „Gambrinus" patronat o vreme chiar de către Caragiale. Localul era prin preajma vechiului Teatru Naţional şi devenise locul preferat de întîlnire a scriitorilor, artiştilor şi muzicienilor timpului. Mitică, personaj central al „momentelor", va avea aici misiunea de comper.

— *Ce' va deosebi* Momentul *regizat de dumneavoastră de filmele anterioare realizate după Caragiale?*

— Vor fi noutăţi în ceea ce priveşte interpretarea actoricească.

Jean Georgescu ne-a mărturisit că, deşi avem numeroşi actori de comedie de mare talent, mulţi dintre ei, solicitaţi să joace în film după Caragiale, au înregistrat adevărate eşecuri fiindcă n-au înţeles natura comicului caragialesc şi au şarjat inutil, au îngroşat partituri care se cereau interpretate cu simplitate, şi-au îngăduit o gestică neglijentă şi n-au servit lumea de idei a marelui dramaturg. Inutile clovnerii — adesea practicate pînă la trivialitate — au fost preferate jocului actoricesc lucid, comicului discret şi subtil. După cîte am înţeles, actorii *Momentului* au primit indicaţia să „ia totul în serios", să nu facă haz înaintea spectatorului, să se identifice cu datele acţiunii pentru a da filmului o notă permanentă de realism.

Pentru „*Diplomaţie*", regizorul i-a ales pe Vasile Tomazian şi Geo Barton. Mircea Crişan şi Ion Lucian vor juca în „*Amici*", iar în momentul „*O lacună*" vom întîlni un valoros cuplu comic căruia îi lipsea numai consacrarea ecranului: Horia Şerbănescu şi Radu Zaharescu. Nelipsit din filmele turnate după Caragiale, Grigore Vasiliu-Birlic îi va da replica actriţei Cella Dima în „*Bubico*". Episodul final, „*C.F.R.*" îi aduce în faţa reflectoarelor pe Iurie Darie şi Ion Dichiseanu. Deci doi actori tineri şi — în plus — doi „juni-primi". De ce? Ne amintim că Naţionalul a jucat această schiţă cu Costache Antoniu şi Radu Beligan. „Şi a fost jucată excepţional — ne-a spus Jean Georgescu — dar distribuţia n-a fost logică: personajele au alte vîrste, potrivit textului literar, iată de ce eu am ales doi tineri pentru a-i întruchipa pe ecran".

Echipa *Momentului*, înainte de a turna în „Gambrinus"-ul de carton al scenografilor N. Teodoru şi Filip Dumitriu a realizat exterioarele — puţine — pe străzile Bucureştiului. Filmul se vrea o imagine densă a anului 1900, evocare a unui „început de veac în Bucureşti" şi pregătirea lui le-a cerut autorilor şi interpreţilor o documentare temeinică. Pentru a realiza tablouri de epocă verosimile, regia a căutat clădiri şi străzi vechi pe care le-a filmat pe pelicula color, şi a întocmit adevărate biografii ale caselor care „joacă" în film. Mobilierul, decorurile, toate obiectele de recuzită, vor fi utilizate în primul rînd potrivit criteriilor de autenticitate. Manierismul, stilizarea excesivă şi sterilă, căutarea efectelor comice în zone exterioare ideilor şi atmosferei lucrărilor ecranizate îi împinge pe unii dintre decoratorii noştri la artificiozitate. O asemenea concepţie subminează — spune Jean Georgescu — viziunea regizorală de ansamblu. În *Moment* se încearcă o reconstituire fidelă a spiritului unic al lui Caragiale şi există toate premizele ca filmul să răspundă cu succes unor exigenţe mereu sporite. Măiestria celui care a realizat filmul de pionierat *O noapte furtunoasă* nu se cere numai reconfirmată; aşteptăm de la regizor o creaţie modernă, o reîmprospătare creatoare a mijloacelor de exprimare artistică, un film demn de scînteierea lui Caragiale.

G.T.



Monica Rădulescu şi Sanda Ţăranu într-un moment din... Moment Caragiale.

Un consacrat cuplu comic: Horia Şerbănescu şi Radu Zaharescu.

CRONICA IMAGINII • CRONICA IMAGINII

imagine şi viziune

Vorbind de imaginea unui film, ne referim desigur la viziunea unui film. Cînd nu există această viziune, cronica imaginii are a se ocupa numai de tehnică şi aceasta aparţine operatorului. Viziunea aparţine însă regizorului, operatorului şi scenografului.

La invitaţia redacţiei, care doreşte să susţină începînd din acest număr o cronică permanentă a diferitelor „compartimente" de creaţie ale filmului, am căutat această viziune în *Dragoste lungă de-o seară*, ultima producţie a studiourilor noastre.

Repetatele unghiuri voit expresive (raccourci-ul exagerat de sus, ridicările de macara), detaliile neaşteptate, transfocarea violentă alături de o mişcare de aparat vădit gîndită a menaja (nu a accentua, subliniez) jocul actorilor, dînd repetate compoziţii tradiţionale unite prin mişcări de aparat adesea care nu sînt necesare dramaturgic, unghiuri căutat expresive alături de unghiuri neutre, un montaj fără mesaj, totul duce la concluzia unei concepţii eclectice despre arta filmului, singura viziune regizorală fiind cea a dramaturgiei, susţinută de jocul actoricesc bine lucrat, puţin tributar teatrului, teatru de altfel de bună calitate. Filmul dă adesea senzaţia unui teatru filmat. Aceasta nu înseamnă că regizorul nu are uneori pe acest teren virtuozităţi de manevrare actoricească, că nu denotă inspiraţie şi gust deosebit în alegerea decorului şi a tipologiei, a costumelor, reuşind să transmită imaginea satului contemporan.

În atare situaţie, cînd viziunea filmică e tributară teatrului, cronica imaginii se va centra asupra operatorului, acesta susţinînd, cînd alături de regizor, cînd singur, partitura vizuală. Tehnica sa este excelentă şi în locurile unde a avut posibilităţi să se desfăşoare (misanscena bine condusă, cu planuri de joc în perspectivă, cu prim planuri numeroase, cu decoruri bine alese şi construite redînd poezia autenticităţii), el are virtuozităţi de artist. Vom trece cu vederea cadrele de exterior de vară toridă filmate pe uliţa satului parcă în grabă şi neinspirat. De asemenea, cîteva portrete ale Silviei Popovici, la care punerea în cadru păcătuieşte faţă de necesităţile fotogenice ale actriţei.

Vom releva imagini a căror frumuseţe ne urmăreşte. Interioare în care pătrunde lumina irizată de afară, dînd farmec simplităţii decorului ţărănesc, în care tonurile de negru şi alb se desenează ca puncte centrale armonice ale jocului de umbre şi lumini difuze ce fac din imagini o dantelă de semitonuri temeinic şi inspirat gîndite. Stăpînind perfect tehnica expunerii, caracterul imaginii e unitar, atît de la cadru la cadru, cît şi în mişcarea de aparat. El se menţine şi atunci cînd aparatul se opreşte pe un portret dantelat în umbre delicat dirijate şi atunci cînd e în plan general.

Portretele sînt deosebit de frumoase. Rar beneficiază actorii de asemenea portrete în care sînt liberi în mişcare şi totuşi atît de plastic desenaţi, cu chipuri realmente cinematografice, cum au Graţiela Albini, Ilinca Tomoroveanu, Octavian Cotescu...

Deosebit de frumoase sînt secvenţele „vizita preşedintelui la surorile Precup" (care şi regizoral este bine şi filmic gîndită) şi întîlnirea între preşedinte şi sora cea mare la crescătoria de păsări. Aci elementele plastice ale decorului şi lumina joacă într-o concordanţă perfectă, creînd din elemente simple poezie şi veridic. Şi aci decupajul regizoral a oferit un bun prilej de creaţie operatoricească.

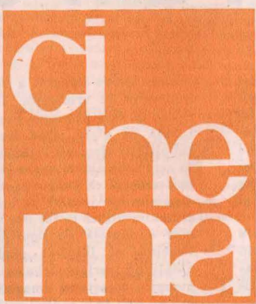
De asemenea se reţine peisajul luncii în asfinţit cu imaginea întîlnirii celor doi tineri, care sădeşte în spectator nostalgia frumuseţii rustice.

Este neîndoios că la calităţile filmului, talentul operatorului contribuie cu o viziune plastică care, chiar dacă nu izbuteşte să fie unitară, e totuşi evidentă.

Nu putem încheia fără a accentua din nou că adevărata artă cinematografică apare acolo unde viziunea filmică e opera colaborării între regizor şi operator, aşa cum o dovedesc şi cele mai inspirate secvenţe din *Dragoste lungă de-o seară*. Numai tributul plătit altor arte, eclectismul, graba în rezolvări, au făcut ca imaginea acestui film să nu transmită o viziune ci doar frumuseţi alternante cu erori şi inconsecvenţe.

Savel STIOPUL

filmvilág



noi filme maghiare

de Pongrácz ZSUZSA

1963 a fost pentru cinematografia maghiară un an fructuos. Însuşi numărul filmelor produse este grăitor: douăzeci. Dacă mai adăugăm şi faptul că în majoritate acestea tratează teme contemporane, că ele au reuşit să aducă pe ecran figuri de muncitori, palmaresul devine şi mai îmbucurător.

După succesul repurtat cu Povestiri în tren, **Tamás Rényi a terminat filmul** Trăim în fiecare zi, **în care tratează problemele vieţii unei brigăzi muncitoreşti, dragostea a doi tineri şi insistă, chiar dacă nu întotdeauna la modul cel mai convingător, asupra trăsăturilor mic-burgheze ce persistă uneori pînă şi la cei mai conştienţi dintre oamenii zilelor noastre.**

Makk Károly, regizorul care şi-a dobîndit un larg renume cu filmele Liliomfi, Casa de sub stînci **şi** Posedaţii, **a stîrnit cu ecranizarea nuvelei „Paradisul pierdut", de Sarkadi Imre mai mult discuţii decît admiraţie. Recentul său film** Penultimul om **ne introduce într-un mediu puţin cunoscut: lumea paraşutiştilor. Regizorul e preocupat de probleme importante ca moartea şi dragostea, analizînd atitudinea eroilor din filmul său în momentele cruciale ale existenţei.**

O încercare interesantă o constituie Tücsök **(regizor Markos Miklós) după scenariul lui Tardos Tibor. Tücsök este numele unei tinere ţărănci devenită miner, o fată energică şi inimoasă foarte îndrăgită de cititorii lui Tardos şi — sperăm — de spectatorii filmului.**

Rolul principal este interpretat de Esztergályos Cecilia, care a repurtat un mare succes în filmul Tu, **o actriţă simpatică şi vioaie. În rest, totul se îmbină cam haotic în acest film: parodie, sentimentalism, umor, ironie, satiră.**

Celelalte două comedii ale anului au plăcut mai mult. Mameserov Frigyes a realizat după scenariul lui Hàmos György reuşita comedie de situaţii Cele două vieţi ale mătuşii Miţi.

Palasthy György a ecranizat amuzantul roman poliţist al lui Rejtö Jenö, „Carantină la Grand Hotel". **Filmul se intitulează** Diplomatul gol **şi are ca interpreţi pe Krencsey Mariann, Szendrö Jozsef, Garas Dezsö, Rátonyi Robert. Excelente scene de burlesc se succed într-un ritm rapid, antrenînd spectatorul în cascade de rîs copios.**

Menţionînd în treacăt şi celelalte filme ale anului — dintre care unele prezentate pe ecranele bucureştene «Foto Haber **(datorat lui Varkonyi Zoltan),** Domnişoara Barbă Albastră **(Kalmar László),** Cum stăm, tinere? **(regizor Révész György),** Întuneric în plină zi **al lui Fábri Zóltan)» încheiem acest tablou succint al ultimelor noastre realizări.**

① Tucsok (Greieruşul), aşa e alintată fata care se descoperă în oglindă (Esztergalyos Cecilia). ② Szegedi Erika şi Basti Lajos, două apariţii de neuitat din filmul lui Fabri, Întuneric în plină zi.

De vorbă cu TAMÁS RÉNYI

DUPĂ MINE FILMUL NU TREBUIE SĂ FIE O „DRAMĂ"...

N-a turnat decît două filme artistice de lung-metraj, dar numele lui e „cotat" pe piaţa mondială. Criticii care au urmărit începuturile artistice ale tînărului cineast l-au considerat chiar după primele scurt-metraje *Hopa Mitică* şi *Uriaşul*, drept o prezenţă plină de promisiuni. În 1962, realizează primul lung-metraj, *Povestiri în tren*, care după ce a obţinut un premiu în ţară a fost distins în 1963 cu Medalia de argint a Festivalului internaţional al filmului de la Moscova. Biografia sa e simplă:

— Am lucrat într-o mare uzină textilă ca mecanic şi de acolo am ajuns la Institut.

În 1962 Studioul „Hunnia" mi-a oferit posibilitatea să transpun pe ecran ideile care trăiau în mine încă din anii institutului. Aşa s-a născut filmul *Povestiri în tren*. Următorul, *Trăim în fiecare zi*, îşi alegea ca loc tot mediul muncitoresc, care mi-e atît de familiar.

— *Cum apreciaţi acum, după mai bine de o jumătate de an de la premieră, acest al doilea film al dumneavoastră, primit mai puţin entuziast de critică decît* Povestirile?

— Am învăţat un lucru serios din semisuccesul acestui film. Ca să răzbată la public orice idee importantă trebuie exprimată simplu, pe înţelesul tuturor. Or, filmul *Trăim în fiecare zi* era cu un grad mai „intelectualist" decît trebuia. Fără să renunţi la preţioasele idei ce te animă, nu trebuie să scapi din vedere caracterul de spectacol atrăgător al filmului.

— *Pe viitor veţi folosi această experienţă?*

— Sper că voi reuşi să înlătur vechea greşeală. În prezent mă preocupă două teme. Una, al cărui scenariu a fost realizat după nuvela tînărului scriitor Akos Kertesz cu titlul *Dragostea zilelor obişnuite*. În timp ce se pregătesc să meargă spre casă, doi muncitori discută în vestiarul unei fabrici. Unul din ei spune: „Slavă domnului, s-a mai terminat o zi!". Celălalt îl întreabă mirat: „De ce te bucuri? Doar ai îmbătrînit cu o zi, ţi-a rămas mai puţin de trăit..." Aşa începe filmul care analizează, în esenţă, rostul vieţii. El încearcă să răspundă problemelor acelei generaţii care, în timpul luptelor revoluţionare, a fost plină de entuziasm, de tinereţe, şi care azi, în perioada construcţiei paşnice, îşi reaminteşte cu nostalgie de vremurile de odinioară. Aş sintetiza astfel ideea noului meu film: nu se poate trăi cu adevărat fără să recunoşti patosul existent în fiecare zi obişnuită a vieţii noastre.

După mine, filmul nu trebuie să fie o „dramă", ci însăşi viaţa; iar în viaţă rareori au loc momente „dramatice", ca la teatru. De aceea resping modul de construcţie pe „marile scene" convenţionale şi încerc să urmez viaţa reală. Deseori în viaţă ne dăm seama mult mai tîrziu care moment anume, de obicei „sobru", a însemnat piatra unghiulară, „dramatică", a existenţei noastre.

Titlul celuilalt film la care mă gîndesc este: *Cele trei dorinţe*. Voi scrie singur scenariul, întrebînd pe oameni întîlniţi întîmplător, pe stradă, în locuri de distracţie, la muncă, care le sînt cele mai arzătoare dorinţe. Din răspunsuri voi compune filmul în care aş dori să se oglindească idealurile, năzuinţele omului nostru obişnuit. Pentru aceasta voi folosi, deopotrivă, mijloacele reportajului cinematografic şi cele ale documentarului ori filmului artistic, trucajele desenului animat sau aparatul ascuns, de luat vederi, al „ciné-verité"-ului. Un fel de studiu introductiv la *Cele trei dorinţe* a fost un film de televiziune pe care l-am terminat recent: *Realitatea dezordonată*. Am pus la întîmplare întrebări neaşteptate unor tineri de 17—25 de ani, iar convorbirea a fost înregistrată de o cameră ascunsă de luat vederi. Răspunsurile au fost atît de interesante, încît dintr-un experiment de 10 minute, cît era prevăzut, am ajuns la un film de o oră.

— Deci, ciné-verité în toată regula... Ce părere aveţi în acest sens despre poziţia adoptată de Rossellini care a criticat această tendinţă, alungînd-o din categoria artelor şi proclamînd-o drept „un joc cinic şi crud"

— Din multe puncte de vedere sînt de acord cu marele regizor italian, deşi declaraţiile sale prea categorice pot duce la exagerări. E clar că fără o poziţie activă, politică, nu se poate realiza nici o operă de artă. Filmul realizat cu mijloacele „cine-vérité"-ului nu poate fi niciodată total obiectiv, de vreme ce foarfeca este în mîna creatorului care, prin felul de a o folosi îşi evidenţiază concepţia sa asupra lumii, ia o poziţie faţă de realitate. Cînd artistul evită să ia această poziţie, creaţia lui e condamnată de la bun început. Numai susţinute de o idee socială importantă, de intenţiile nobile ale creatorului, metoda „ciné-verité"-ului ar putea duce la realizarea unor opere viabile, constituind una din căile de dezvoltare viitoare a filmului. Dar în nici un caz singura.

Zsugan ISTVAN



MIKLÓS JANCSÓ

COTIDIAN ŞI ARTISTIC

Filmul lui Jancsò Miklos a stîrnit la apariţie una din cele mai aprinse discuţii cunoscute în cinematografia maghiară. Realizat după nuvela lui Lengyel Jòszef, filmul Legămînt şi dezlegămînt **are ca erou un tînăr medic care într-o anumită perioadă a existenţei sale a obţinut prea lesne totul de la viaţă. De acest fapt îşi dă seama în pragul maturităţii. Constatarea este întărită de admirabila execuţie a unei operaţii pe inimă, realizată de colegul său mai vîrstnic. Tînărul medic caută mai întîi reazim moral la colegii săi de spital, apoi în mijlocul familiei, în provincie. Dar pretutindeni se simte singur, străin, înstrăinat. Întrucît limbajul acestei opere cinematografice este greu de înţeles fără comentarii şi completări, filmul a provocat deopotrivă consternare şi admiraţie. Atît spectatorii, cît şi criticii sînt de acord asupra faptului că Jancsò Miklòs este un regizor talentat. (Una din calităţile filmului este şi aceea că a dat la iveală un actor de cinema cu calităţi remarcabile, cum este Latinovits Zoltàn, interpretul principal.)**

Una din întrebările pe care le-am adresat lui Jancsò Miklòs se referă la ridicarea nivelului artistic al filmului maghiar.

— Contribuim prea puţin la dezvoltarea artei noastre cinematografice — a răsunat răspunsul. În primul rînd, trebuie să căutăm la noi acasă bazele viitoarei arte a filmului. După părerea mea, reuşesc în primul rînd acele opere care, pe lîngă o muncă regizorală făcută cu talent, au la bază o contribuţie scriitoricească solidă. Pentru exemplificare, voi aminti aportul literar al lui Lengyel Jòszef la filmul Legămînt şi dezlegămînt. **Consider că omului zilelor noastre îi sînt mai apropiate conflictele mărunte decît dramele mari. Astăzi e actuală redarea faptelor cotidiene ce urmează faptelor mari, şi aceasta presupune şi relaţii noi între regizor şi scriitor.**

De mai multe ori i s-a reproşat lui Jancsò Miklòs că filmele sale amintesc într-un anume fel de Antonioni. Regizorul e de altă părere.

— Problemele noastre de viaţă diferă de cele ale intelectualilor din occident. De aceea şi filmele noastre trebuie să fie altfel. Desigur, este valabil şi pentru noi faptul că sentimentele se pot reflecta discret, în forme şi conflicte mai puţin spectaculoase, un mod interiorizat cărora unora le poate părea banal, plicticos. Doar în acest sens se poate vorbi de oarecare asemănări cu stilul lui Antonioni.

P. Z.



Vass Eva şi Gabor Miklos, care interpretează pe scena teatrului Madach din Budapesta rolurile principale din „Romeo şi Julieta", s-au întîlnit în filmul Um om care nu există.

Boris GALANOV

cinema

CORESPONDENȚĂ DE LA MOSCOVA

Drumul spre nemurire

Odată cu primele cadre ale ecranizării romanului „Vii și morții" de Constantin Simonov, răsună pe ecran primele acorduri din „Cîntecul patriei", semnalul postului de radio Moscova. Timp de trei ore și ceva cît durează ambele serii ale filmului realizat de Stolper, în afara motivului muzical de început, nu vom mai auzi nici un alt fel de acompaniament sonor decît vuietele motoarelor, exploziile bombelor din apropiere, respirația greoaie și sacadată a răniților, tropotul cizmelor soldățești. „Cînd spectatorul va viziona filmul, el va auzi răsunînd pe ecran numai vocile dramatice ale războiului" scria undeva regizorul.



Se pare că această particularitate reprezintă o caracteristică importantă a filmului lui Stolper. Ea ne ajută să înțelegem concepția autorilor, care în povestirea lor despre primele zile și luni ale războiului au încercat să redea în totul adevărul aspru al vieții și al morții. Filmului îi este propriu stilul sobru, reținut, și simplitatea.

Cel care a văzut numai o singură dată drumurile retragerii, drumurile pline cu refugiați și mașini, desfundate de exploziile bombelor, nu o să le poată uita niciodată. Ecranul le reînvie în fața noastră cu o forță emoțională de care e capabil numai cinematograful. Au fost timpuri grele, arată filmul. Dar dezastrul suferit n-a înfrînt voința oamenilor sovietici. Era greu. Dar cu cît ne era mai greu, cu atît mai fermă era hotărîrea noastră de a rezista pînă la capăt, de a lupta și a învinge. *Vii și morții* nu este filmul unui singur erou ci al multor destine omenești. O operă vastă, construită pe mai multe planuri, generos populată de zeci de personaje. Acțiunea se desfășoară la dimensiunile unui regiment, divizii, armate, dimensiunile unui front întreg. Tabloul războiului este zugrăvit cu o amploare nemaiîntîlnită la filmele noastre de război.

Un comandant netradițional

Printre numeroasele personaje importante ale filmului lui Stolper, este comandantul de brigadă Serpilin, interpretat excelent de actorul Anatoli Papanov. Unul din acei militari liniștiți, înțelepți, hotărîți, despre care Simonov spune în romanul său: „Cu un astfel de comandant ca Serpilin armata va fi întotdeauna armată, chiar dacă se retrage."

Serpilin-Papanov este un om cu o viață foarte grea, care a văzut multe și nu se apropie ușor de cei din jur. El seamănă foarte puțin cu tradiționalul comandant care știe și prevede totul din timp. Pentru actor era important să sublinieze cu totul altceva la eroul său. Serpilin prezintă o concentrare atît de mare de voință, la el se simte o reținere, o interiorizare atît de puternică, încît uităm repede aspectul neobișnuit, nemilitar, stîngăcia sa. În zilele cele mai aspre și grele ale retragerii, Serpilin devine unul din organizatorii cei mai destoinici ai rezistenței față de dușmani.

Dar fiecare din eroii filmului lui Stolper — viu sau mort — a ajutat la cîștigarea războiului. De aceea în *Vii și morții* nu există roluri secundare. Fiecare personaj are dreptul la dragostea și atenția spectatorului. Și nu întîmplător, chiar pentru roluri mici, au fost luați actori mari, care au dezvăluit cu complexitate lumea spirituală a eroilor. Boris Cirkov, neuitatul Maxim, a interpretat în *Vii și morții* personajul episodic al invalidului ursuz Biriukov, dar acest rol mic ca întindere a devenit în interpretarea marelui actor unul din cele mai remarcabile personaje.



Un alt personaj principal al filmului în care nu există personaje secundare Vii și morții: ziaristul Simțov interpretat cu succes de tînărul actor Kiril Labrov.

Ca să obțină o mai mare autenticitate, actorii și-au însușit pentru film o „a doua profesiune": ei au învățat să conducă tancuri, să tragă cu armele, să dea ajutor medical. Toate acestea au corespuns ideii generale a scenaristului și regizorului: filmul trebuie să fie veridic nu numai în liniile sale principale dar și în detalii. La realizarea acestei idei a contribuit, într-o mare măsură, munca tînărului pictor S. Volkov și a operatorului N. Olonovski, care a turnat filmul într-un stil simplu, sever, de documentar.

Ne despărțim de eroii filmului *Vii și morții* în momentul în care, sfărîmînd rezistența dușmanului, Armata sovietică trece la contraofensivă lîngă Moscova. Pe viscol și vifornițǎ, din satele de lîngă Moscova, arse pînă în temelii, hitleriștii sînt izgoniți tot mai departe, spre Apus. Multă vreme îi desparte de victorie. Patru ani întregi! Dar aici, pe cîmpiile acoperite de zăpadă din jurul Moscovei, a început drumul spre nemurire pentru vii și pentru morți. Aici s-au pus temeliile marei victorii asupra Germaniei fasciste. Filmul lui Stolper povestește simplu, emoționant, ca un film documentar cum s-a făurit în acele zile dramatice, victoria.

◄ Plastica filmului lui Stolper amintește cele mai impresionante momente de documentar (operator: N. Olonovski).

cinema

MERIDIAN

ÎN ROND







În satira la adresa Scotland Yard-ului care este intitulată În rond, dorința cea mai arzătoare a lui Norman Wisdom este să devină polițist ca și tatăl său. Dar această năzuință modestă este absolut irealizabilă — eroul nostru nu are înălțimea reglementară.

Și totuși, Norman își împlinește visul, datorită unui... gangster ascuns sub identitatea unui coafor italian, și cu care seamănă uluitor.

Happy-end-ul de rigoare pune capăt succesiunii vertiginoase de gaguri clasice (stropitul cu furtunul, urmăriri ca la Keystone), îmbrăcate În rond într-o haină modernă.



cinema MEDALION

Bette Davis

de Ana ROMAN

Pentru noi, cei care în ajunul războiului dădeam pasiunii adolescentine pentru cinema numele lui Bette Davis, reîntîlnirea cu marea tragediană americană în filmul *Totul despre Eva* a fost un prilej de evocare și verificare a unei sume de impresii de mult sedimentate.

Apariție tipică și singulară totodată, cariera Bettei Davis marchează un moment de cotitură în istoria „Star-system"-ului. Sosirea ei la Hollywood în 1930 a coincis cu apariția filmului sonor. Stătea să apună mitul vedetei „prezență fizică" și, din ce în ce mai evidentă apărea necesitatea de a sprijini arta filmului pe umerii unor actori veritabili. Spre deosebire de majoritatea confraților, Bette Davis avea în spatele ei scenele Broadwayului.

Pentru fabricanții de frumuseți în serie din cetatea filmului, fizicul tinerei actrițe reprezenta însă o problemă. O exoftalmie pronunțată, sprîncene prea scurte, gura prea mică și imprecis conturată, părul de culoare nedefinită, mersul dizgrațios, iată o serie de grave încălcări ale standardului de frumusețe codificat la Hollywood. Intrată în mașina de uniformizat chipuri și temperamente, platinată, pensată, sofisticată, Bette Davis e pusă de casa Warner să joace în cîte 5—6 filme mediocre pe an. O întîmplare — e „împrumutată" de patronii firmei RKO pentru filmul *Șarpele* după romanul „Sclavia umană" de Somerset Maugham — îi oferă pentru prima dată prilejul de a se manifesta într-un film de calitate. Succesul repurtat cu rolul chelneriței Mildred îi sporește prestigiul în ochii celor de la Warner. Obține astfel să fie scutită de roluri de „pin-up girl". Personalitatea ei făcută din luciditate și gingășie, din pasiune reținută și răceală calculată, irumpe în roluri ca acela al Gabriellei din *Pădurea împietrită* de R. Sherwood, plantă exotică transplantată în pustiul Arizonei, sau al actriței degradate de alcoolism din filmul *Patima*. „Oscar"-ul cucerit pentru această din urmă creație îi determină pe Frații Warner să-i asigure în permanență roluri avantajoase.

Așa-zisele „vehicles" — scenarii croite după moda Hollywoodului „pe măsură" — ascundeau însă în sine primejdia repetării, a manierismului. Inteligentă și pasionată de profesiune, Bette Davis a luptat pentru a-l evita. Dacă între personajele ei există o unitate, ea poate fi considerată mai curînd manifestarea unei personalități viguroase, semnătura unui artist care și-a elaborat de-a lungul anilor un stil propriu de exprimare, decît reluarea unor procedee tehnice. De aceea „stilul Bette Davis" nu se poate defini prin virtuozități, prin ticuri de comportare, ci mai degrabă prin permanența unei stări de incandescență pasională, latentă în decursul acțiunii și izbucnind în momentele de criză ca o lavă încinsă. Poate că e un aspect al însăși naturii sale, acea antiteză dintre sentimente contrarii care constituie numitorul comun al celor mai bune roluri create de Bette Davis. Sfîșiate între cruzime și tandrețe, aceste făpturi s-ar putea clasa în ramura felinelor, cu subitele și pasionatele lor impulsuri, cu veșnica și chinuitoarea lor nevoie de mîngîiere. Va trece multă vreme pînă o vom putea uita pe Margo Channing, privirea ei de o ferocitate glacială, cu agresivitatea ei disperată, ascunzînd atîta dezarmantă vulnerabilitate. În scena din cabină, brutalitatea ei verbală și masca de cinism sînt pe neașteptate dezmințite de privirea aceea fixă, subit înecată în lacrimi cu care Margo ascultă „înduioșătoarele" mărturisiri ale Evei. Lupta dintre lucidi-



Gentilețe, destindere, voioșie cine ar recunoaște pe energica aruncătoare de tunete și fulgere, Margo Channing, personajul creat de Bette Davis peste cîțiva ani.



Un moment de relaxare spirituală impune o altă fațetă a personalității Bettei: grația feminității.

ENRICO ROSSETTI NE SCRIE DIN ROMA

cinema CORESPONDENȚĂ

„VIAȚA FIERBINTE" A LUI VANCINI

Florestano Vancini e ferrarez cu glasul aspru, cu mîini puternice și grele, înalt, masiv și smead, cu un obraz întunecat, iluminat doar de ochi albaștri blînzi. Contrastul acesta între obraz și ochi repetă contrastul temperamentului său, al activității, al vieții sale. Răzvrătit, violent, agresiv în filme și în muncă, dar modest din fire, rezervat și foarte timid. Genul de om care lucrează cu pasiune, dar nu din ambiția de a ajunge, ci răspunzînd unei exigențe intime.

Nu a realizat pînă acum decît două filme de lung metraj, dar și-a început activitatea cu un bogat bagaj de experiență acumulată de-a lungul a patruzeci de documentare realizate în zece ani și două filme artistice la care a lucrat ca asistent de regie: Femeia fluviului de Mario Soldati și Vară violentă de Valerio Zurlini. Cele două filme ale sale sînt Lunga noapte a lui '43, realizat în 1960 și Banda Casaroli, turnat în 1962. Aceste două filme l-au caracterizat pe Vancini ca regizor specializat în mod particular în reconstituirea pe ecran a faptelor și ambianței din istoria sau cronica recentă a Italiei. L-am rugat să ne spună cîte ceva despre filmul la care lucrează acum: Viață fierbinte.

— Sînt terorizat de ideea că aș putea fi considerat legat de un clișeu. Simt nevoia să realizez filme deosebite, întotdeauna deosebite unul de altul. *Viața fierbinte* pe care-o turnez se deosebește total de genul lucrărilor mele anterioare. Nu am intenționat să fac un film *despre tineret* un film care să se pronunțe, prezumțios asupra problemei celor tineri. N-am căutat nici personaje simbolice ca cele din filmele lui Marcel Carné sau Luciano Salce. Filmul meu povestește o idilă clasică, asemenea întîmplărilor sentimentale din literatura veche și modernă, fără pretenții de referire la teme de arzătoare actualitate. Într-un anume sens intenționează să fie un film feminist: în ce mă privește, dintre personaje prefer pe acela al Sergiei, tînăra interpretată de Catherine Spaak: figura unei fete care nu e aspră, nici cinică, nici inhibată, ci, pur și simplu, o fată fără iluzii într-o lume fără iluzii.

La calda vita intenționează să fie, în primul rînd, o tentativă de a fixa, de a reda acel moment miraculos, irepetabil, care este tinerețea. Un film realist și totodată liric.

El nu urmărește cu fidelitate riguroasă cartea lui Quarantotti Gambini după care s-a inspirat. Romanul este plasat în 1939 și este fresca unei epoci istorice: el prezintă două generații și are o respirație largă. Eu am extras pentru film și am transpus în zilele noastre firul povestirii principale, rivalitățile, resentimentele, elanurile sentimentale a patru personaje, care petrec o vacanță de două zile pe o insulă nelocuită. Firește, am păstrat intacte umanitatea, caracterul, reacțiile personajelor, spiritul intim al povestirii. Am modificat numai mecanica romanului. În *Lunga noapte a lui '43* am schimbat de asemenea structura originală a povestirii lui Bassani după care m-am inspirat. Cred că pentru a transpune în film o operă literară trebuie mai întîi să arunci în aer întreaga fabulație, pentru a o reconstitui apoi dintr-o perspectivă nouă, cu fapte și semnificații noi. Și aceasta spre a putea păstra intact spiritul original al textului.



Crîncenă, lucidă, își apără drepturile de femeie trecută de prima tinerețe (Bette Davis în Totul despre Eva**).**

tate și nevoia de încredere și tandrețe vor fi de aci înainte purtate într-o zonă subterană, de unde răzbate— ca în scena micului dejun după telefonul nocturn cu Bill — doar printr-o privire azvîrlită deasupra ceștii de cafea, și mai apoi de-a lungul dureroasei secvențe a petrecerii prin mișcările ei crispate, dezordonate, de vînat încolțit. De-abia după ciocnirea de la teatru și încercarea de explicație cu Bill, — cu un gest brusc, se azvîrle pe pat și cu spinarea aceea rotunjită, lipsită de apărare, Bette Davis ne face să înțelegem că Margo și-a lepădat armura.

Secretul admirației suscitate de personajele create de ea rezidă poate și în faptul că ele nu cedează un dram din personalitatea și demnitatea lor, chiar în clipele de deplină dezarmare. Dialogul dintre Margo și Karen în mașină, de fapt un monolog în care veșnic supravoltata Margo e pentru prima dată simplă și calmă, e interpretat cu acea detașare, în care intră și o doză discretă de umor, specifică Bettei Davis. Gesturile ei sînt acum măsurate, ochii s-au îmblînzit, iar cuvintele nu mai sînt azvîrlite ca din praștie ci se cheamă, se caută, legîndu-se nu în replici tăioase ci în cugetări amare.

Forța temperamentului și siguranța de sine care-i țin loc de frumusețe au determinat-o pe Bette Davis să-și făurească un instrument de fascinație din propria ei urîțenie. Privirea filtrată pe sub pleoapele grele, rictusul gurii fremătătoare, mersul legănat, mîinile lipsite de gingășie dar cu atît mai elocvente, gestul fermecător în bruschețea lui, totul la ea captivează prin expresivitate. Atunci însă cînd rolul o cere — ca o desăvîrșită slujitoare a artei, Bette Davis poate înfăptui și minunea de a deveni frumoasă. Și aceasta nu numai prin arta coaforului, a machiorului și a croitorului, cît mai ales datorită unei lumini interioare care o încălzește pe neașteptate, ca flacăra ce iradiază și revelează structura străvezie a unei lămpi de alabastru. În scena chemării la rampă din *Totul despre Eva* sau în partea a doua a filmului *Dor nestins*, cînd fata bătrînă cu personalitatea sufocată de o mamă abuzivă renaște la viață, se transfigurează datorită dragostei, Bette Davis ne apare de o feminitate cuceritoare, comparabilă cu aceea a celor mai desăvîrșite frumuseți ale ecranului. Și dacă în ultima vreme, printre criteriile ce asigură ascensiunea spre succes a actorului de cinema, personalitatea și-a luat locul cuvenit alături de darurile fizice, e bine să ne amintim de contribuția adusă la această victorie de Bette Davis.

Punctul de vedere critic asupra personajelor explică saltul marcat de actriță între două roluri înrudite, din filmele realizate de William Wyler, *Femeia diabolică* și *Vulpile* (după piesa Lillianei Hellman). Moștenitoare bogate ale unor familii din sudul Statelor Unite, Jezebel și Regina Giddens reprezintă tipul uman al femeii lacome și lipsită de scrupule, care nu ezită să recurgă la crimă pentru a-și satisface poftele. În timp ce eroina primului film a fost oarecum idilizată, edulcorată, prin nota demonică dată de actriță primejdioasei Jezebel, pe Regina Giddens Bette Davis refuză s-o romantizeze. Portretul ei e scrutat pînă la fund. Dincolo de masca fățarnică a femeii de lume se întrevede lăcomia și cruzimea „vulpii". Elegantă și de o politețe desăvîrșită cu oaspetele de vază, Regina dirijează cu privirea comportarea întregii familii. E deajuns ca una din rude să moțăie, sau altul să provoace un mic zgomot, pentru ca privirea ucigătoare, de oțel, să-l străpungă fără milă. E atîta răceală și cruzime în ea, încît nu-i va fi greu spectatorului s-o creadă capabilă de o crimă adevărată: cu aceeași ferocitate își va privi mai tîrziu soțul bolnav, grăbindu-i, numai cu ura din ochii ei, agonia.

E drept că nu toate cele 70 de eroine întrupate de Bette Davis au avut o forță și o semnificație egală. Cu prestigiul talentului ei a reușit însă să dea credibilitate și unor tipuri extrase din literatura sentimentală anglo-saxonă destinată cucoanelor. Multe din filmele ei *(Fata bătrînă, Iubirea lor, Nu vreau să mor, Taina ei, Minciuna cea mare)* plăteau poate tribut unui gust exagerat pentru patetism. Dar meritul tragedianei rezidă tocmai în arta cu care a demonstrat că patetismul poate fi reținut, strunit, și cu atît mai impresionant. De aceea, în ciuda anilor, arta ei rămîne mereu proaspătă. Modernă.

ÎMI PLAC FILMELE ONESTE

Luigi Comencini

S-a născut la Saló, în provincia Brescia, la 8 iunie 1916. A terminat arhitectura. În timpul studiilor universitare, înainte de război, Comencini face parte, împreună cu Alberto Lattuada, din grupul strîns în jurul unei reviste milaneze care alimenta o mișcare culturală de opoziție față de politica fascismului. Tot alături de Lattuada se ocupă intens în acei ani cu colecționarea de filme vechi, punînd astfel bazele Cinetecei care astăzi a devenit una din cele mai importante din Europa. După război a fost critic la ziarul social-democrat din Milano „Avanti". În 1946 a regizat un documentar Copii în oraș, bine apreciat, iar în anul următor debutează în filmul artistic Furatul interzis, despre ștrengarii din Neapole. Mai cunoscute sînt filmele: Draperii închise (1951) și Negoțul cu albe (1952) pe tema prostituției, apoi Pîine, dragoste și fantezie, realizat în 1953 și Pîine, dragoste și gelozie — în anul următor cu Gina Lollobrigida. Urmează Frumoasa din Roma (1955) cu Silvana Pampanini, Fereastră la Luna Park (1957) și Soți în oraș (1958). Cel mai important film al său este Cu toții acasă, despre care regizorul mi-a spus:

„În 1960 cînd proiectasem să realizez Tutti a casa, producătorii nici nu voiau să audă de un film despre 8 septembrie, despre zilele care au însemnat pentru Italia armistițiul dramatic cu aliații și ruptura de germani. Tema fusese exploatată peste măsură. Filmele despre acel moment al istoriei noastre recente nu mai mergeau la public pentru că păcătuiau punînd de o parte pe cei buni și de alta pe cei răi. Ce puteam aduce nou? Am pornit de la zero. Cu toții acasă și-a propus să demonstreze validitatea ideilor pe care le susține, explorîndu-le pe rînd, cu o răbdare didactică. Personal, îl consider cel mai bun film al meu.

În La ragazza di Bube (Fata lui Bube) pe care l-am realizat recent există ceva asemănător. Cînd am cumpărat drepturile de ecranizare ale romanului lui Cassola am fost izbit de personajul Marei, o fată simplă care posedă, fără să știe, valori și însușiri comune multor italience: fidelitate, spirit de sacrificiu, abnegație față de bărbatul pe care îl iubește. Cînd îl cunoaște pe Bube, Mara este o fată ușuratecă, inconștientă, puțin cochetă. Drama iubitului ei implicat într-o întîmplare sîngeroasă o maturizează. Ea își descoperă calități morale profunde. Mara dobîndește responsabilitatea și conștiința de femeie așa cum sublocotenentul din Cu toții acasă dobîndise conștiința unei realități politice. În Cu toții acasă o pagină de istorie trebuia surprinsă prin evoluția unui personaj; în celălalt film al meu există un mod de a iubi și de a fi credincios, de a te sacrifica pentru a salva pe cel drag.

Din această idee nu putea rezulta decît un film consacrat sentimentelor, un film curat. Poate pentru aceasta place atît de mult publicului.

O întîmplare ca aceea din Fata lui Bube s-ar putea petrece în orice epocă, în anul 700 ca și în 2000. Poate că dacă s-ar petrece astăzi, la noi, n-ar putea fi atît de curată, de sinceră. Există acum prea mulți oameni prudenți și ambigui. Doar într-un moment de violență, de tensiune, încărcat de speranțe, așa cum a fost sfîrșitul războiului, poate fi înțeleasă o Mara care își pune în joc tinerețea pentru Bube. Nu erau atunci calcule de făcut, nici lucruri de pierdut; eram cu toții mai puri și mai entuziaști.

Fata lui Bube este o poveste de dragoste. Dar nu numai o poveste de dragoste. Ceea ce m-a interesat cînd am citit cartea lui Carlo Cassola a fost semnificația ei politică: romanul exprima speranța naivă, dar fermă a poporului italian într-o schimbare socială profundă, atunci cînd se părea într-adevăr că o dată cu alungarea nemților toate nedreptățile celor douăzeci de ani vor fi dintr-o dată și total vindecate și că în locul lor se va întrona o democrație adevărată. Știm cum s-au petrecut în realitate lucrurile. În scena procesului am vrut să exprim neînțelegerea totală cu care ceilalți, într-o Italie pe cale de reorganizare și redevenită sceptică, oportunistă, apreciază și judecă gestul lui Bube, impulsul pasionat, răzvrătit care l-a împins la crimă. Așteptarea lui a rămas vană, în Italia nu s-a schimbat nimic și Bube rămîne un asasin. Această semnificație a cărții, am dorit și sper că am reușit să o păstrez în film.

Succesul de care s-a bucurat Fata lui Bube m-a convins o dată mai mult că trebuie făcute filme cinstite. Dar pentru aceasta trebuie mai întîi să-ți fie clar ceea ce vrei să povestești și apoi să crezi sincer în ceea ce povestești. Filmele trebuie să fie sincere, numai atunci vor putea interesa și cuceri publicul. Cele false nu plac nimănui și nu există mijloace fățișe sau oculte care să le poată impune.

FATA LUI BUBE

cinema

MERIDIAN



Sîntem în Toscana, imediat după război. Tînăra eroină se numește Mara. Într-o zi apare Bube, prieten din perioada rezistenței antifasciste cu fratele vitreg al Marei, ucis de nemți. O poveste de dragoste se înfiripă între cei doi tineri. La început s-ar părea că este vorba de o idilă trecătoare, dar încercările dramatice prin care este silit să treacă flăcăul vor prilejui fetei statornicie și devotament. (În paranteză fie zis, o Claudia Cardinale statornică ne interesează în cel mai înalt grad).



Așadar, Bube fiind silit să fugă, Mara îl uită. Sau așa i se pare, pentru că la capătul mai multor luni, după ce Bube e prins, arestat și condamnat, ea înțelege că de fapt o leagă de el o iubire profundă. Și fata îl va aștepta nu o lună, nu două ci 14 ani.



Claudia Cardinale și George Chakiris sînt eroii principali ai adaptării cinematografice realizată de Luigi Comencini după romanul lui Carlo Cassola.

Două decenii de la dispariția lui LESLIE HOWARD

de Eugen B. MARIAN

În plină perioadă de prăbușire a mașinii de război hitleriste sub loviturile necruțătoare date pe toate fronturile de armatele aliate, un sobru comunicat britanic anunța doborîrea unui avion de pasageri mitraliat de barbarii în uniformă de piloți ai Luftwaffe-ului. Printre victime era trecut și un nume care adusese strălucire ecranului și scenei britanice: Leslie Howard.

Modest, mereu nemulțumit de sine însuși, înzestrat cu replică percutantă, cu simțul umorului sec, Leslie Howard și-a cucerit în cîțiva ani simpatia spectatorilor. El excelează în comedia așa-zisă de salon — bazată mai mult pe studiul caracterelor, pe o ușoară satirizare a „minciunilor convenționale“ (piesele cu un dialog viu, dar nevizînd esența lucrurilor ale lui A.A. Milne, A. Pinero, Galsworthy sau Sutton Vane).

Stilul actorului se definește, se rotunjește fără a atinge încă marile adîncimi. Era exact ce le trebuia primilor producători de filme britanice, pentru a-l atrage pe Howard spre a șaptea artă, într-o serie de realizări conformiste, mediocre care-l nemulțumeau pe exigentul interpret. Cu timpul însă căsnicia de conveniență între actor și film devine o emoționantă poveste de dragoste. Dragoste ce a dăruit milioanelor de spectatori cîteva bijuterii cizelate cu infinită răbdare.

Joacă alături de Bette Davis, în *Șarpele*, realizat după romanul de mare succes al lui Somerset Maugham, „Sclavia umană“. Anatomia unei dezintegrări psihice, compasiune, dar și critică lucidă față de voința prea slabă a personajului interpretat — iată atuurile cu care cîștigă o grea partidă, recunoscînd totodată cu franchețea și modestia-i caracteristică: „Filmul aparține mai ales partenerei mele“.

Urmează două realizări inegale: comedia spirituală, prea „lunecoasă“ la suprafață, *Gentleman după miezul nopții* și marele rol din *Pădurea împietrită* după puternica dramă a lui Robert Sherwood. Prin stilul lapidar, prin sondajul aproape brutal al acestor oameni pierduți în „pădurea împietrită“ a iluziilor moarte, a aripilor frînte, filmul marchează „o dată“ atît pentru Hollywood, cît și pentru actorul care, cu o caldă colegialitate, prilejuiește revelarea unui alt excelent interpret: Humphrey Bogart.

Amărăciunea reținută, detașarea, profunda interiorizare concentrată în gesturi discrete, sobre, dovedită cu acest prilej, ca și lirismul subtil cu care dă viață altor personaje, îl recomandau pe popularul actor englez pentru rolul Romeo. Deși ecranizarea lui George Cukor păstra o anumită răceală, creația lui Howard se detașa prin suplețea și muzicalitatea rostirii versului, prin trecerile gradate care fac din adolescentul înflăcărat și nestatornic, dornic să soarbă grăbit din cupa plăcerilor, un bărbat meditînd cu gravitate asupra marilor adevăruri ale vieții, conferindu-i astfel o generalitate umană, mereu vie, tragicului îndrăgostit shakespearian.

Experiența prețioasă a lui Leslie Howard în stabilirea raporturilor dintre personaje, acuitate în perceperea „curentului subteran“ care explodează la suprafață în conflicte dramatice, capacitatea de a selecționa cel mai just detaliu pentru „micromimică“, l-au îndemnat pe Anthony Asquith să și-l asocieze pentru regia uneia din comediile a cărei ecranizare o refuzase multă vreme Bernard Shaw: „Pygmalion“.

Experiența a reușit pe deplin. Profesorul Higgins — umanizat tocmai de cobaiul său uman — nu poate fi despărțit de imaginea celui ce l-a întruchipat pe ecran. Portretul său e de un echilibru realmente clasic: nici o trăsătură nu poate fi scoasă, nici una adăugată.

Un mare succes (mai mult comercial) obține actorul englez în rolul aristocratului sudist, Ashley din *Pe aripile vîntului*. Creator sigur pe uneltele sale, cu o viziune lucidă și sensibilă asupra vieții, Leslie Howard reprezintă tipul actorului de o intelectualitate rafinată. Și — în ciuda timpului — foarte modernă.

JERZY TOEPLITZ scrie pentru revista CINEMA

ISTORIA VIE A FILMULUI

Calendar de iunie

Iunie 1914

Regi, derbiuri, concursuri aviatice și filme

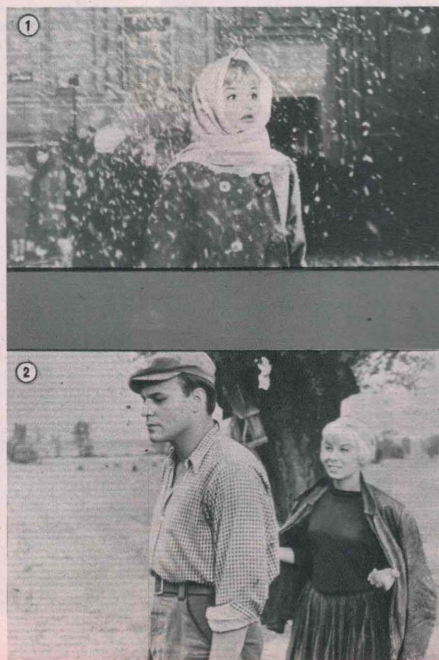
Jurnalele cinematografice prezintă vizite ale capetelor încoronate. Perechea regală daneză se află la Londra, iar regele George și regina Mary, ca oaspeți ai președintelui Franței, Raymond Poincaré asistă la concursurile hipice de la Auteuil. La Niagara Falls, pe teritoriul canadian, a avut loc o întîlnire între reprezentanții diplomatici ai Statelor Unite și Mexicului, pentru tratative; se încearcă aplanarea conflictului care a luat forma unei acțiuni armate. Știrile politice nu reprezintă însă punctul principal de atracție în jurnalele de actualități. Atenția spectatorului e reținută în primul rînd de coloșii transatlantici care participă la concursurile pentru Panglica Albastră. Vasul german Vaterland face 27 de noduri pe oră. Va avea drept adversar la concurs, vasul Britania, lansat la apă în portul Belfast.

Plăcerile unei călătorii pe mare cu unul dintre aceste luxoase „palate plutitoare“ sînt însă tulburate de amintirea unei noi catastrofe. În urma unei ciocniri, în ceață, s-a scufundat vasul „Empress“; numărul victimelor s-a cifrat la peste o mie. Și iată încă o noutate din cronica cinematografică: derby-ul anual a fost cîștigat de un cal american care i-a învins pe favoriții din grajdurile Majestății Sale.

La cinematografe începe sezonul de vară. În Statele Unite, un interes mult mai mare decît programul obișnuit de spectacole îl stîrnește cea de-a doua expoziție cinematografică de la New-York care are loc la Grand Central Palace. Aici nu numai că pot fi vizionate filmele noi, dar pot fi văzute în carne și oase „stelele“ care apar în aceste filme. Unul din locurile principale îl ocupă în expoziție pavilionul Studioului de filme Universal, producătorul dramei în trei acte *Străbătînd Atlanticul (Across the Atlantic)*, în regia lui Herbert Brennon. În această dramă senzațională apar pe propriile lor aparate de zbor cunoscuții aviatori englezi Claude Graham White și Gustav Hammell. Totuși, aviatorii nu se lansează peste ocean, mărginindu-se să-și execute performanțele deasupra Londrei și a împrejurimilor.

De pe ecranele europene lipsesc realizările excepționale. La Berlin, critica apreciază favorabil filmul *Omul care s-a asasinat* în regia lui Max Mack. Este istoria unui om de știință, care a făcut experiența transformării propriului său înveliș pămîntesc, preschimbîndu-se dintr-un tînăr binefăcut într-un moșneag cu înfățișare lombroziană.

La Copenhaga, un interes mult mai mare decît filmele noi l-a trezit adunarea anuală a întreprinderii Nordisk. Spre deplina satisfacție a acționarilor a reieșit că acest concern cinematografic a cîștigat în cursul anului 1913 două milioane și jumătate de coroane și că a plătit dividente de 33%. Cîștigurile provin în cea mai mare parte de peste graniță, și anume din Ger-

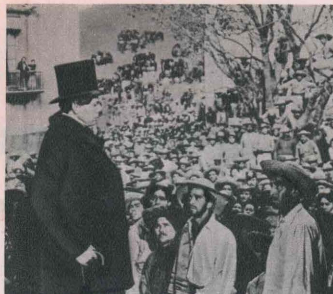




CALEIDOSCOP



Prezența în distribuția filmului lui Juarez a strălucitoarei Bette Davis a determinat autorii să amplifice mult rolul nefericitei împărătese Charlotte.



Paul Muni în rolul lui Benito Pablo Juarez.

mania. Piața internă reprezintă numai 2% din veniturile globale ale întreprinderii.

Duel Rostand-Sarah Bernhardt?

La Paris, pentru prima oară în istoria acestui oraș, cinematograful a luat locul teatrului în programele oficiale de festivități. Primarul capitalei Franței a invitat pe reprezentanții autorităților locale de peste hotare nu la o gală de operă, ci la o vizionare specială de filme la Gaumont Palace. A participat la spectacol și președintele Poincaré. Au rulat două filme: drama istorică intitulată *Căderea Bizanțului* și filmul patriotic *Glasul patriei*. Poziția tot mai prestigioasă a cinematografului e dovedită și de faptul că, în perioada de vară, la teatre, sînt instalate ecrane și rulează filme. Două săli cunoscute s-au preschimbat în lăcașe ale noii muze: teatrul Châtelet și teatrul Réjane. În prima dintre ele rulează *L'Aiglon*, în cea de-a doua o relatare cinematografică despre o călătorie la Polul Nord.

Premiera cu filmul *L'Aiglon* a avut un ecou puternic la Paris și a oferit o temă de discuție cronicarilor. La un moment dat s-a părut că dintr-o pricină cu totul neînsemnată va izbucni un război între două glorii: între scriitorul Edmond Rostand și „divina Sarah", actrița Sarah Bernhardt, care număra atunci 70 de ani. Lucrurile au început o dată cu asentimentul lui Rostand privind ecranizarea piesei sale. Regizor era Emile Chautard. Rolul principal în *L'Aiglon* îl deținea actorul de teatru Jacques Guilhène. Dreptul de reprezentare a filmului a fost obținut de Henri Hertz, directorul teatrului „De la Porte Saint Martin" care, ținînd seama de enorma popularitate a filmului, a hotărît să-l proiecteze pe ecranul teatrului din Châtelet.

În toate acestea e greu de deslușit ceva nepotrivit, de n-ar fi o anumită împrejurare mărunță. Teatrul Châtelet se află chiar lîngă Teatrul Sarah Bernhardt, unde marea actriță a jucat în șapte sute de spectacole consecutive rolul titular din *L'Aiglon*. E de asemenea cunoscut faptul că Rostand și-a scris piesa anume pentru celebra tragediană. Toate astea au determinat-o pe actrița căruntă dar neobișnuit de activă să protesteze în mod oficial. Considera că piesa este proprietatea ei morală și că nimeni nu are dreptul să încaseze chiar sub nasul ei procente de pe urma propriei sale glorii. Sarah Bernhardt i s-a adresat printr-o scrisoare lui Rostand, cerîndu-i să scoată filmul de pe ecran. Scriitorul, plin de cavalerism, i-a propus imediat să fie trecute asupra ei tantiemele ce-i reveneau (care se cifrau la 200 000 de franci), explicîndu-i, totodată, că se afla în imposibilitate de a rezilia angajamentul pe care l-a semnat permițînd ecranizarea. Sarah Bernhardt a refuzat cu demnitate oferta bănească, atrăgîndu-i atenția lui Rostand că luase atitudine exclusiv pentru a apăra interesele artistice ale scriitorului. Gazetele au publicat, cuvînt cu cuvînt schimbul de scrisori, plin de jurăminte romantice, de cuvinte înălțătoare și asigurări de prietenie veșnică. Cu prilejul conflictului dintre cele două glorii, a luat cuvîntul și domnul Hertz, care pînă atunci tăcuse, oferind și el „divinei Sarah" beneficiile materiale aduse de film. Și corespondența ar mai fi putut dura mult, dacă filmul n-ar fi fost scos de pe ecran nefiind pe gustul publicului. Atunci a început să circule la Paris zvonul răutăcios că întreaga istorie a fost pusă la cale de cei trei interesați, inclusiv domnul Hertz, cu scop de reclamă, în vederea lansării filmului. Din păcate n-au reușit! Dar între timp, atenția publicului a fost atrasă de alte știri mai importante. La 28 aprilie a pierit la Sarajevo moștenitorul tronului imperiului austro-ungar, Marele Arhiduce Ferdinand. La orizont au prins să se îngrămădească nori întunecați.

Iunie 1939

Goebbels și „Săptămîna culturii"

O dată cu sezonul de vară încep și călătoriile capetelor încoronate. Regentul iugoslav, principele Pavel, împreună cu soția sa principesa Olga, au venit într-o vizită la Berlin. Regele Angliei, George VI și cu regina Elisabeta se află în Canada. Regele Italiei și împăratul Abisiniei, Victor Emanuel al III-lea, a părăsit Roma și la Neapole îi salută pe legionarii italieni care se întorc din Spania. Pe „voluntarii" din Legiunea Condor îi salută la Hamburg mareșalul Goering. Mussolini este foarte ocupat — primește la Roma defilarea a 70 000 de femei fasciste, iar cîteva zile mai tîrziu la Torino, ia cuvîntul în fața combatanților din primul război mondial. Doctorul Goebbels s-a deplasat la Gdansk unde se desfășoară Săptămîna culturii sub lozinca: „Danzig ist deutsch und Danzig will zu Deutschland". Întreaga presă consideră acum Gdanskul drept cel mai inflamabil punct de pe glob.





1. Anna Prucnal, populara actriță a celei mai tinere generații de cineaști, este eroina filmului: O aventură de Anul Nou, **în regia lui Stanislaw Wohl, în care sînt istorisite peripețiile unui cuplu de îndrăgostiți, în noaptea de revelion.**

2. Zestrea **regizorului Jan Lomnicki, realizat după scenariul lui Jerzy Pomianowski, este o dramă contemporană (construită, totuși, după canoanele tragediei antice), despre o fată infirmă, dezamăgită în dragoste. Rolurile principale le dețin Janusz Wilhelmi și Zofia Kucówna (în imaginea alăturată).**

3. Într-o localitate oarecare din Polonia Centrală, un grup de demnitari hitleriști, militari și civili, veniți la vînătoare, descoperă ascunzătoarea cîtorva evadați dintr-un transport de deportați, și încep să-i hăituiască. Acest fapt istoric a servit soților Petelski ca inspirație în realizarea filmului lor Hăituirea, după scenariul lui Roman Bratny.

4. Ce se întîmplă atunci cînd un inginer polonez, după o perioadă mai lungă petrecută în Italia, se întoarce la soția lui iubitoare cu care este căsătorit civil însoțit de... o a doua soție cu care este căsătorit religios? La această întrebare răspunde comedia lui Janusz Morgenstern: Două coaste a lui Adam **cu Ewa Wawrzon, Joanna Kostusiewicz și Zygmunt Kestowicz în rolurile principale.**

5. Favoriții publicului polonez, actorii — Beata Tyszkiewicz, Ewa Krzyzewska și Andrzej Lapicki — sînt interpreții rolurilor principale din drama cinematografică intitulată Într-adevăr ieri, **realizată în regia lui Jan Rybkowski (după un scenariu de Leopold Tyrmand), în care cîțiva oameni se întîlnesc de două ori în viață: imediat după război și astăzi.**

6. Andrzej Olszánski este eroul unui film romantic de Jan Rutkiewicz Îndrăgostiții se află printre noi, **realizat după scenariul poetului Andrzej Mandalian. Acțiunea acestui film care abundă în observații psihologice interesante, se desfășoară într-o zi de vară, pe țărmul mării.**

7. Unul dintre cei mai marcanți regizori polonezi, Stanislaw Rózewicz, ecranizează scenariile fratelui său, cunoscutul poet Tadeusz Rózewicz. Noul lor film, Ecoul, **prezintă figura unui jurist unanim respectat de cetățenii orașului, care se vede pus pe neașteptate față în față cu trecutul său, cu anii petrecuți în timpul ocupației. Rolul e interpretat de Vienczyslaw Glinski (pe care-l vedeți alături de Barbara Pstrucha).**

8. Un activist de partid este eroul dramei psihologice regizate de Julian Dziedzin, Examen de conștiință, **după romanul lui Ryszard Liskowacki. Acțiunea filmului se petrece în anul 1945, în ținuturile de curînd redobîndite de către tînărul stat popular.**

9. Italianul Antonio Cifariello (Pane, amore e...) **este, împreună cu Elzbieta Czyzewska eroul unei comedii din perioada ocupației hitleriste, intitulată** Pistolul mitralieră Fiat 22150 **(regizor Stanislaw Lenartowicz), care se desfășoară în Varșovia anului 1943.**

10. Doi cunoscuți realizatori de filme documentare, Jerzy Hoffman și Edward Skórzewsky, au reconstituit evenimentele eroicului an 1945 în filmul lor Dreptul și pumnul, **scenariul de Józef Hen (în fotografie: Ryszard Pietruski).**

CINEMATOGRAFIC POLONEZ

Se discută și se scrie foarte mult despre amenințarea războiului, dar vremea e frumoasă, se apropie vacanța și cu excepția oamenilor politici și a soldaților de profesie, nimeni nu-și pune prea serios la inimă primejdia unei conflagrații mondiale. Presa anunță că viitoarea Olimpiadă de iarnă se va desfășura la Garmisch Partenkirchen, iar cea de vară la Helsinki. La jocurile olimpice de iarnă va avea loc festivitatea înmînării unei diplome speciale lui Leni Riefenstahl, pentru filmul ei în două serii despre Olimpiada de la Berlin. Nici în lumea filmului nu lipsesc noutățile interesante. Alexander Korda s-a căsătorit cu Merle Oberon, iar Mussolini l-a primit într-o audiență personală pe Luis Trenker. Senzațională apare știrea că Franța nu va participa la Festivalul de la Veneția și că a anunțat o contramanifestație internațională la Cannes. La cazinoul din localitate este în lucru sala de proiecție care va fi inaugurată oficial la 3 septembrie 1939 cu prilejul Primului Festival Internațional al Artei Filmului. La Paris apare un nou film al lui Marcel Carné *Le jour se lève* cu Jean Gabin.

Bărbați celebri pe ecran

Evenimentul artistic dar și politic principal este cel de-al treilea film biografic cu Paul Muni în rolul principal, în regia lui William Dieterle. Primul erou a fost Louis Pasteur, al doilea Emile Zola, al treilea patriotul și bărbatul de stat mexican Benito Pablo Juarez. Filmul pornea de la o piesă a lui Franz Werfel și a romancierei americane B. Harding, cu titlul „The Phantom Crown". Printre cei trei autori ai scenariului se afla viitorul regizor John Huston. Distribuția era strălucită. Alături de Muni apăreau: Brian Aherne în rolul împăratului Maximilian, Bette Davis în rolul împărătesei Charlotte și Claude Rains în rolul lui Napoleon al III-lea.

Biografiile realizate de William Dieterle se caracterizau printr-o poziție foarte progresistă, am putea spune radicală. *Viața lui Zola* s-a ivit pe ecranele franceze abia după război, cenzura interzicînd filmul mai înainte. *Juarez* a fost opera sa cea mai îndrăzneață din seria biografiilor. Eroul mexican lupta în numele poporului, al maselor largi muncitorești, împotriva oligarhiei militare, moșierimii și clerului, sprijiniți de imperialiștii-intervenționiști de peste graniță. Analogiile Mexic-Spania erau limpezi pentru toți spectatorii, iar tendințele expansioniste ale lui Napoleon întru gloria și slava imperiului francez aminteau în mod viu de un alt autocrat care la acea dată înghițise Austria și Cehoslovacia și se pregătea să subjuge Europa. Europa astăzi și lumea întreagă mîine...

William Dieterle accentua tot ceea ce putea trezi publicului american reflecții asupra actualei situații internaționale. Așa de pildă era sublimat rolul președintelui Lincoln, care trecuse de partea lui Juarez și ceruse lui Napoleon al III-lea să-și retragă armatele din America. Iar Paul Muni, binecunoscut pentru poziția lui antifascistă, a scos în mod special în evidență prin jocul său, momentele politice cele mai importante. În timp ce *Juarez* urca pe ecran, excelentul actor juca într-unul din teatrele new-york-eze într-o piesă a lui Maxwell Anderson, îndreptată împotriva fascismului și intitulată „Key Largo". Evident, au fost necesare și unele compromisuri. În acest scop, relațiile personale dintre cei doi adversari politici au fost idealizate. Juarez *e nevoit* să-l condamne la moarte pe Maximilian și *e nevoit* să ducă la îndeplinire sentința, dar cînd își zărește adversarul pe catafalc îi șoptește: „Iartă-mă..." De asemenea rolul nefericitei împărătese Charlotte a fost amplificat peste măsură, dar trebuia să se profite într-un mod corespunzător de prezența actriței Bette Davis în distribuție.

Aceste concesii făcute rețetelor hollywoodiene nu au redus însă ascuțișul politic al filmului. *Juarez* a provocat o furtună de proteste în cercurile reacționare, izolaționiste și prohitleriste. Altfel nu se putea. Fenomenul acesta a fost caracterizat cel mai bine de criticul cinematografic al lui „The New York Times" prin cuvintele: „Studiourile Warner Brothers au înscris în subtextul cuvintelor de denunțare ale lui Benito Juarez disprețul pe care-l nutresc liberalii împotriva fascismului și hitlerismului".

Ingmar Bergman

cum îmi creez filmele

Pentru mine filmul începe cu ceva foarte nedefinit, o însemnare întîmplătoare, un fragment dintr-o conversație sau un eveniment oarecare. Alteori, motiv de inspirație pot fi cîteva măsuri muzicale, cîteva raze de lumină văzute pe stradă. Sînt impresii trecătoare care dispar cu aceeași viteză cu care au apărut, dar lasă în mine ceva dintr-un vis plăcut. Așadar, la început un fir subțire care se ivește dintr-o stare sufletească, dintr-o întîmplare care-mi trezește asociații de imagini. Dacă încep să depăn cu atenție acest fir apare întregul film.

Vlăstarul firav își cere cu forță forma, aspectul său final. Mișcarea lui este însoțită de un fior și un ritm propriu fiecărui film în parte, de nerepetat. Apoi are loc un proces foarte greu, complicat: transformarea ritmurilor, dispozițiilor, atmosferei, tensiunii, tonurilor și senzațiilor, în cuvinte și fraze, într-un scenariu care să poată fi înțeles. Pentru necunoscător, dialogul cinematografic este ca o partitură muzicală, ca s-o descifrezi îți cere o pregătire specială; mai mult, un anumit fel de imaginație și sensibilitate pe care nici unii dintre actori nu o au. Dialogul propriu-zis se poate nota în scenariu, dar cum trebuie realizat ritmul lui, cadența, pauza dintre replici, toate acestea nu pot fi notate. În scenariile mele mă străduiesc să mă exprim în termeni cît mai clari; notez date despre locul acțiunii, caracterizarea personajelor și a atmosferei, dar succesul acestor însemnări depinde de abilitatea mea literară și de puterea de înțelegere a cititorului, lucruri care nu se pot prevedea dinainte.

Acum ajungem la lucrul principal: mă gîndesc la ritm și corelația imaginilor, a treia dimensiune foarte importantă a filmului. Dificultatea e că nu pot să stabilesc în scenariu tonalitatea precisă, ca la o partitură muzicală, și nici să schițez un tempo clar care determină relația dintre părțile componente. Este absolut imposibil de determinat în scris prin ce „respiră" și pulsează filmul.

De multe ori mi-am dorit să am un sistem de notație care să-mi permită să prind pe hîrtie toate nuanțele și tonurile imaginației mele, să poată exprima cu claritate structura interioară a viitorului film.

Cînd mă aflu în ambianța de creație, pe platou, cu mîinile și capul plin de atîtea detalii obișnuite legate de producția filmului, trebuie de multe ori să depun un efort uriaș pentru a-mi aminti cum am văzut inițial o secvență sau alta, sau care este legătura dintre scena filmată acum patru săptămîni și cea de astăzi. Dacă aș putea să mă exprim clar, în scenariu, această problemă ar fi oarecum rezolvată și aș putea lucra cu o precizie extraordinară fiindcă, ori de cîte ori aș dori, aș putea să controlez legătura între parte și întreg, examinînd astfel ritmul filmului și felul în care el se desfășoară.

Așadar scenariul este o bază „tehnică" a filmului foarte imperfectă. De altfel, în legătură cu aceasta, aș avea să mai amintesc un lucru foarte important. Filmul nu are nimic comun cu literatura, caracterul și baza ambelor feluri de artă sînt de fapt în contradicție. Probabil că aceasta este în legătură cu procesul nostru de percepere, de simțire. Cuvîntul scris îl citim și îl recepționăm pe loc printr-un act conștient al voinței legată de rațiune; în același timp, cuvîntul acționează imediat asupra imaginației și simțurilor noastre. În cinematografie, procesul este deosebit. Cînd vizionăm filmul, ne lăsăm prinși conștient de iluzoriu. Cinematografia oferă, mai întîi, imaginația. Abia defilarea imaginilor influențează ulterior simțămintele și rațiunea noastră.

Dintre celelalte arte doar muzica se manifestă în același mod. Muzica apelează direct, și nu prin intermediul rațiunii, la emoțiile noastre. Iar filmul este în special ritm, o neîncetată alternare de inspirații și expirații. De multe ori trăiesc muzical un film sau o piesă.

Această deosebire dintre film și literatură este motivul principal pentru care ar trebui să ne ferim de ecranizarea operelor literare. Nucleul imaginii literare este de multe ori de netradus în expresii vizuale și, dacă s-ar face, ar distruge specificul filmului, care are alte dimensiuni.

Cu toate acestea, dacă dorim neapărat să traducem cinematografic o operă literară, trebuie să facem un imens număr de adaptări complicate ale căror rezultate satisfac prea puțin în raport cu munca depusă. În ceea ce mă privește nu am simțit niciodată necesitatea de a deveni autor. Nu am vrut să scriu romane, povestiri, eseuri, biografii sau piese de teatru. Am vrut să fac numai filme, filme despre situații, tensiuni dramatice, imagini, ritmuri și personaje care dintr-un motiv sau altul m-au interesat. Prin intermediul complicatului proces cinematografic spun celor apropiați ceea ce doresc. Sînt cineast, nicidecum scriitor.

Scrierea scenariului este deci pentru mine un stadiu greu dar și folositor pentru că mă obligă să văd logic valabilitatea imaginației mele. În același timp mă zbat într-o contradicție între necesitatea de a exprima o situație complicată în imagini vizuale și străduința de a avea cît mai multă claritate.

Nu urmăresc scopul ca munca mea să-mi fie folositoare numai mie sau cîtorva oameni, ci doresc să o ofer maselor largi de spectatori. Dorința publicului este importantă. Dar cîteodată simt înclinarea să mă conduc numai după impulsurile proprii, și experiența dovedește că publicul e capabil să reacționeze cu o putere de înțelegere surprinzătoare și la subiecte din cele mai neobișnuite.

Bibi Anderson în filmul lui Bergman tradus la noi (vai, doamne!) Voi fi mamă.





cinema ANTOLOGIE

Goana după aur

de Ion BARNA



① Bastonul şi melonul care l-au făcut celebru. Din fotografie nu se vede însă un „amănunt": talentul. ② Actor şi regizor, Charlie Chaplin dirijează o filmare la Goana după aur.

Don Quijote era un învins. Chaplin, suferind zeci de înfrîngeri pe parcurs, iese totdeauna învingător. Răutatea celor din jur i se opunea lui Don Quijote, manifestîndu-se în cele mai variate forme. Solitari amîndoi, în lumi ostile, Don Quijote pe Rosinanta şi Charlot pedestru, cu mersul lui caraghios, străbat epocile istorice, dăruindu-şi cu generozitate sentimentele faţă de care partenerii lor rămîn îndeobşte refractari, dar care găsesc ecou în sufletul cititorilor şi spectatorilor. Charlot al lui Chaplin, ca şi Don Quijote al lui Cervantes nu pot fi, şi nu vor fi probabil, niciodată, închişi între foliile de sticlă ale unui muzeu în faţa cărora ghidul să explice fenomenul ce nu mai păstrează decît nostalgia unui trecut apus: „Iată-l, aşa era Charlot!" Imposibil, pentru că Charlot, ca şi Don Quijote nu *era*, ci *este*. Acelaşi, tot atît de viu, tot atît de aproape, tot atît de actual. Mitologic, prin hiperbola pe care o realizează, Charlot are darul de a face înţeleasă, pe altă treaptă a sensibilităţii şi a cunoaşterii, realitatea. Mitul Charlot este atît de puternic încît Chaplin însuşi nu l-a putut distruge. În *Monsieur Verdoux*, personajul anti-Charlot care este eroul filmului se dezvăluie pînă la urmă: în ultimul cadru, Verdoux-victimă a societăţii — merge spre ghilotină cu paşii caracteristici lui Charlot. Şi apoi, după două filme care rup continuitatea existenţei lui Charlot, Chaplin dezvăluie deodată dorinţa sa de a reînvia personajul. *Goana după aur* — socotit o dată de regizor filmul la care ţine cel mai mult — este în fond apogeul creatorului lui Charlot. Tot ce iubim în Charlot găsim în *Goana după aur*, începînd de la poezia sa atît de specifică, de la mesajul său umanist şi social, pînă la procedeele comicului. Acel comic aparte, impregnat de poezie, care dă naştere, de pildă, la o capodoperă în această capodoperă: dansul pîinişoarelor. Visînd că femeia pe care a invitat-o la masă a venit, Charlot încearcă să o distreze cu acest dans care este o culme a virtuozităţii şi poeziei cinematografice. Comicul chaplinian filtrat de haloul de tristeţe apare şi în momentul în care Charlot, înfometat, în lipsa oricărui aliment, îşi consumă bocancul, sugînd cuiele ca pe nişte oscioare şi manevrînd şireturile în chip de macaroane. Dincolo de comicul situaţiei transpare psihologia personajului care — urmărindu-şi cu rigurozitate propria sa logică — acţionează firesc în felul său: deîndată ce bocancul devine mîncare, Charlot îl tratează cu seriozitatea flămîndului. Găsim aici, credem, unul din mecanismele gagului chaplinean: Charlot este pus într-o situaţie cu totul neobişnuită, dar o dată acceptată situaţia, el demarează urmărind cu stricteţe logica *acestui* ridicul pe care o dezvoltă cu maximă aplicaţie. Aici îşi are sursa, credem, şi demnitatea perpetuă pe care personajul nu o pierde nici în cele mai caraghioase situaţii. Şi apoi Charlot este într-adevăr ridicul, dar îşi păstrează întotdeauna graţia, stîrneşte în cascade rîsul, care aduce după sine lacrima — şi nu ştii niciodată cu precizie dacă lacrima aceasta este izvorîtă din prea mult haz sau prea multă tristeţe.

Chaplin recompune în *Goana după aur*, după schema clasică, un film de aventuri specific american despre viaţa temerară a căutătorilor de aur. Dar toată povestea este privită din alt unghi, cu altă optică. Legendarului i se contrapune cotidianul dureros, eroului semizeu, un omuleţ ridicul şi neajutorat, bîrtul atît de cunoscut din westernuri capătă aici alte semnificaţii... Nu este o parodie aceasta, ci pur şi simplu un alt mod de a privi lucrurile, faptele cunoscute. Privirea mereu inedită este o culegere de scheciuri, de numere comice. Dar este imposibil să nu remarci construcţia unitară a filmului a cărui fabulaţie, în întregul ei, reface mecanismul unei glume chapliniene. Şi „vagabondul poetic", victorios în final, după atîtea înfrîngeri, nu uită să se definească o dată mai mult: devenit bogat, cu dragostea împlinită, Charlot vede pe jos un muc de ţigară şi — evident, în virtutea obişnuinţei — îl ridică.

★

Goana după aur este socotit de unii istorici ai cinematografiei capodopera artei chapliniene, sau, de alţii, capodopera cinematografului universal. Filmul a fost terminat în 1925. Chaplin, înţelegînd valoarea lui, îl relansează pe piaţă într-o versiune sonorizată şi comentată de el, în 1942. De atunci, *Goana după aur* nu încetează să ruleze pe ecrane. Charlot iese totdeauna învingător (chiar dacă, aşa cum se întîmplă în *Circul*, de pildă, îşi încheie aventura cu o tristă şi solitară plecare: el învinge pînă şi aici, ca bătrînul lui Hemingway, găsind puterea de a merge mai departe). Chaplin a învins mereu. A învins timpul, din a cărui măcinare nu persistă decît marile, autenticile opere de artă. *Goana după aur* este capodopera unui geniu, desăvîrşirea lui Charlot pe care Jean Cocteau îl definea astfel: „Charlot este rîsul esperanto".

henri colpi

despre muzica de film şi legendele sale

Muzica cinematografică a fost dintotdeauna înconjurată de legende pe care trebuie să le spulberăm dacă dorim ca într-o zi ea să ia în sfîrşit avîntul pe care-l merită.

Prima dintre legende ne spune că muzica a pătruns în sălile obscure numai pentru a acoperi zgomotul aparatului de proiecţie. Legendă inofensivă, deşi foarte acreditată. Observăm în acelaşi timp că din 1880 un pian acompaniază benzile desenate de la Teatrul Optic al lui Emil Reynaud, că tot un pian răsună şi în timpul proiecţiilor fraţilor Lumière în 1895 şi că Oscar Messter afişează la Berlin în 1896 programe „cu acompaniament muzical la fonograf". De fapt, arta aşa-zisă mută nu a cunoscut niciodată tăcerea. Chiar în prima zi, muzica a stat în slujba imaginii. Fonograf, pian, cvartet, orchestră: niciodată o cavalcadă de cow-boys nu a traversat ecranul fără ajutorul muzicii, niciodată o dramă cinematografică nu a smuls lacrimi fără sprijinul ei.

O dată cu revoluţia filmului vorbit şi a sunetului înregistrat pe peliculă, acest ajutor, acest sprijin, s-a multiplicat. Este ştiut că la terminarea unor proiecţii de montaj, atunci cînd filmul nu prezintă pe plan sonor decît dialogul şi uneori zgomotele, asistenţii arborează un surîs satisfăcut declarînd: „Să vezi cînd o fi şi muzică..." Punctele de suspensie exprimă o primejdioasă legendă, aceea a unui caracter „magic" al muzicii. Şi această magie a muzicii se referă mai ales la două aspecte:

I. Datorită muzicii, „golurile" sonore sînt resorbite. Încetează protagoniştii să vorbească timp de 20 secunde? Muzică. Este evident că un compozitor nu va putea construi nimic în 20 de secunde. Dar nu asta este important. Important e să astupi un gol. Scenă statică, eroare de realizare, gol de ritm: cîteva măsuri vor auri „pilula". Şi, culme a feeriei, dacă filmul e prost, partitura îl va „salva". Speranţă nesăbuită: muzica nu a salvat niciodată un scenariu firav nici o realizare mediocră. Fără ea, filmul însă ar fi fost insuportabil. Să spunem deci că ea a ajutat digestia.

II. Timpul: filmul fiind aproape gata, realizator şi producător fac apel la colaboratorul de ultimă oră, compozitorul. Ei pretind că partitura să le fie livrată într-un timp foarte scurt. În mintea lor, o simplă mişcare a baghetei magice trebuie să alinieze cele 7 note ale gamei pe timp de 40 de minute. În doi timpi şi trei mişcări, dacă ne putem exprima aşa, înregistrarea e gata. Or, fără termene suficient de lungi, o muzică nu poate fi nici „scrisă" şi nici „gîndită" (inspiraţie, fantezie creatoare etc.) şi aceste termene sînt cu uşurinţă cifrabile, deci susceptibile de a fi consemnate într-un plan de muncă. Muzicianul italian Enzo Masetti le-a detaliat: un film normal comportă 30—35 numere muzicale; cîte 3 ore de număr ceea ce e puţin, înseamnă 100 ore de lucru pentru compoziţie; această compoziţie reprezintă cca. 200 de pagini orchestrale de cîte o oră pagina, ceea ce iar e puţin: sînt necesare 200 de ore. Adăugăm 30 de ore de proiecţie şi 10 ore de parlamentări cu responsabilii, ceea ce e din nou puţin şi totalul se învecinează cu 350 de ore de muncă. Dacă se pretinde livrarea partiturii în 4 săptămîni, compozitorul va lucra mai mult de 12 ore pe zi, inclusiv duminicile. Dacă, logic şi omeneşte, se cere compozitorului să lucreze 8 ore zilnic şi i se acordă odihna binemeritată din ziua a 7-a, e nevoie de 50 de zile pentru realizarea muzicii unui film.

Dacă muzica e magică, ea este în acelaşi timp şi dispreţuită. Altă legendă şi nu una dintre cele mai puţin nefaste: legenda dispreţului. Oare cînd aserţiunea „cu cît se remarcă mai puţin muzica cu atît este mai bună", va pierde din creditul de care se bucură pe lîngă ginta cinematografică? Aici sălăşluieşte, spune compozitorul Hanns Eisler, una din enormele prejudecăţi ale industriei filmului. În ceea ce ne priveşte, să spunem că e vorba de una din cele mai frumoase inepţii ale mediilor analfabete din cinematografie... Ce contraadevăr e acest faimos „cu cît mai puţin se remarcă muzica..."! Dacă o luăm aşa, cu cît remarcăm mai puţin efectele sonore, cu atît vor fi ele mai bune! Şi cu cît mai puţin vom remarca regia... Şi cu cît mai puţin vom remarca imaginea... Şi interpretarea... E absurd. A crede că muzica înspăimîntă şi a o reduce la o mediocritate voită! Muzica poate şi trebuie să fie remarcată, precum sînt celelalte elemente care contribuie la elaborarea unui film. De altfel, dacă cineaştii ar fi omis să o facă, cel din urmă profan ar fi remarcat, el, notele din La strada, de pildă. Mai mult, a fost unanim admis că banda sonoră a filmului Al treilea om era cu deosebire eficace: or, cum să nu remarci, în aceste condiţii, muzica? Ea provenea dintr-un instrument unic, dintr-o neobişnuită citeră, şi se desprindea cu atît mai mult din context, cu cît era folosită în contrapunct, ca de pildă acea antrenantă „Harry Lime Theme" pe fundalul unei ceremonii de înmormîntare.

În plus, trebuie amintit că numeroase partituri cinematografice sînt reluate de casele de discuri, şi că multe au devenit adevărate best-sellers. Tema muzicală din Limelight (Luminile rampei) de pildă a făcut ocolul lumii.

Limelight. Charlie Chaplin. Nu este emoţionant şi cu deosebire moral să constaţi că acela care a fost calificat ca singurul geniu autentic al celei de a 7-a arte este şi compozitor? Şi nu e reconfortant de subliniat că mulţi dintre marii muzicieni contemporani au scris pentru film? Desigur, muzica de film rămîne obiectul multor erori, a multor erezii. Dar asta nu o va împiedica să facă un mare pas înainte în ziua în care se va debarasa de cîteva legende neplăcute care o stînjenesc.

cinema MERIDIAN

JULIETA TRĂIEŞTE



Răsfăţata Penny îl întîlneşte pe soldatul de grăniceri Gunter Rist de care se îndrăgosteşte. Pentru el, ea îl părăseşte pe Bob, un tînăr cu care avusese o veche legătură. Gunter e fericit: iubirea lor e tot ce poate fi mai frumos şi mai trainic pe lume, o iubire demnă de Romeo şi Julieta. Convingerea lui că în fiecare fată trăieşte o Julietă capătă însă o lovitură puternică. Victimă a unui accident care îi primejduieşte vederea, Gunter este imobilizat în spital o lungă perioadă, timp în care Penny (Julieta lui dragă) se va întoarce la Bob.

Lunile au trecut, ochii lui Gunter s-au vindecat (în mare măsură şi datorită îngrijirilor devotate ale infirmierei Li). Cînd va reîncepe să privească în jurul său, Gunter o va înţelege altfel pe Penny.

În general, un film (DEFA) fără soluţii, sau mai bine spus fără soluţii directe oferite de autor, căruia i se cer recunoscute, în orice caz, bunele intenţii.

Regia — Frank Vogel; interpreţi — Jutta Hoffmann, Angelica Domröse, Peter Sinderman şi Heinz-Dieter Knaup.

R. L.



Cadru dintr-o cronică cinematografică a primului război mondial, filmată de Constantin Ivanovici.

constantin IVANOVICI

ISTORIE DIN MEMORIE

Într-un număr de anul trecut al revistei „Cinema" exista un articol despre începuturile filmului romînesc. Acolo figura printre alţii, unul din cei mai vechi operatori din ţara noastră: Constantin Ivanovici.

M-am adresat lui Constantin Ivanovici, rugîndu-l să ne vorbească despre acea epocă în care a trăit, despre oamenii pe care i-a cunoscut, despre felul în care a ajuns în cinematografie.

— Asta s-a întîmplat foarte demult. Prin 1910... Exista pe strada Pictor Grigorescu, vizavi de Athénée Palace, un laborator care copia titluri pentru filmele artistice străine şi făcea şi mici subiecte de actualitate. Proprietarul lui era un oarecare Constantin Ionescu. Aveam pe-atunci 13 ani... Cînd mă întorceam de la şcoală mă opream la Ionescu. Să mă uit... Azi aşa, mîine aşa, pînă cînd am început să lucrez la el... Întîi îl ajutam să copieze titluri, mai apoi mi-a încredinţat peliculă pentru un fel de scurt-metraj. Pe urmă am intrat la firma „Gaumont" care avea o reprezentanţă în Bucureşti. Şi acolo am făcut de toate: am fost operator, developeur, monteur, mecanic de cameră... Filmam subiecte de jurnal care erau trimise la Paris şi întrebuinţate pentru jurnale de actualităţi... Doream să mă perfecţionez, să învăţ meserie. Pe atunci, la noi, nu aveai de la cine învăţa meserie. M-am hotărît să plec la Paris. Am făcut pe dracu ghem şi am plecat. A fost greu să găsesc de lucru. Se ştia că sînt romîn, că în Romînia nu există o producţie de filme, în sfîrşit, nu prezentam pentru nimeni o garanţie. De-abia după vreo două luni şi jumătate am reuşit să intru ca developeur la Asociaţia filmului de artă a fraţilor Lafitte. Aveam 17 ani. Acolo i-am cunoscut pe regizorii Cappelani, Pouctal, Feuillade, pe actorul Léon Mathon. Pe lîngă meseria care mi-o făceam, conform angajamentului meu la „Film d'Art" vedeam şi filme pe care le recomandam spre cumpărare celor din ţară. Am reuşit să lucrez un timp şi ca asistent de operator, am lucrat la montaj negativ. Într-un cuvînt făceam de toate... După o perioadă de timp m-am întors în ţară. Am fost inspector de cinematograf, am făcut jurnale de actualităţi pînă în 1916, cînd ţara noastră a intrat în război şi eu am plecat pe front ca operator... Despre asta s-a scris — mi se pare — într-un articol din revista dumneavoastră.

— *Da, deci după război...*

— După război... Da, am plecat din nou la Paris cu un oarecare Kastner, un moşier din Iaşi, proprietar de cinematografe. Omul avea bani, dar nu se pricepea la filme... Am plecat deci împreună la Paris să cumpărăm pelicule pentru cinematografele lui. Atunci am adus *Intoleranţă* a lui Griffith, *Salomeea* cu Tehda Bara... Dumneavoastră nu aţi mai apucat-o pe Tehda Bara... Din Italia am adus filmele cu Francesca Bertini, altă vedetă din timpurile acelea. Mai tîrziu, tot în Italia am lucrat cu Palermi, cu Mario Bonnard, l-am cunoscut pe Alexander Korda ..:Ştiţi că Alexander Korda a învăţat meseria la Cluj?

— *?!...*

— Da. La Cluj exista în timpuri foarte vechi o casă producătoare de filme, „Transilvania-Film". Directorul ei era actorul şi regizorul Ioanovici. De la şcoala lui a ieşit Korda, iar Michäel Curtiss tot de-acolo a plecat... În 1924—25 făceam jurnale de actualităţi. Primele jurnale de actualităţi mute. Dar nu se prea cumpărau.

— *De ce?*

— Nu interesau pe nimeni. Oamenii intrau la film după ce se termina jurnalul. Nu era publicul de acum. De altfel, la începuturile

Operatorul Constantin Ivanovici acum 35 de ani, alături de unul din primele aparate de filmat.



Constantin Ivanovici în 1964.



între portativ şi ecran

de Carol ROMAN

Deşi poate că părea bizar, prima întrebare pe care i-am pus-o lui Dumitru Capoianu — un alt membru al „Triplei înţelegeri" Gopo — D. Ionescu — D. Capoianu — s-a referit la nişte... şuruburi. De vină nu este autorul acestor rînduri. În confesiunile asupra artei sale, făcute în *Filme, filme, filme, filme*, Gopo îşi apreciază preţiosul colaborator al producţiilor sale în felul următor: *„Muzica a fost compusă de un compozitor pe pianul căruia sînt mai multe şuruburi decît note muzicale. Compozitorul este Dumitru Capoianu cu o imaginaţie bogată, mereu modificînd şi improvizînd acorduri, chiar în timpul înregistrărilor..."* Şi totuşi, ce vrea să spună Gopo? Întrucît socotim prematur să dăm acum răspunsul, din motive de ordin gazetăresc, ne propunem să vă lămurim ceva mai la urmă. Pînă atunci, să-l vizităm pe Dumitru Capoianu, în chiar sanctuarul creaţiei sale: acasă.

Chibzuind îndelung înainte de a se exprima (probabil pentru a-şi controla jovialitatea-i probabilă), ne introduce în biografia sa. Anul 1941 marchează începutul carierei lui Capoianu: intră să studieze la Conservatorul din Bucureşti. În 1945 era un violonist activ. Povestea unei zile a adolescentului de 15 ani arată cam astfel: Dimineaţa — elev de liceu. După amiaza — student la Conservator. Seara — în orchestra Teatrului Naţional, cîştigîndu-şi existenţa. În 1950 devine consilier muzical al tinerei cinematografii romîneşti, între 1952 şi 1955 activează la Radio, în compartimentul regiei muzicale, pentru ca după 1955 să se dedice, cu totul, compoziţiei. Creaţia sa este diversă. Un concert de vioară, mai multe suite pentru orchestră, un divertisment pentru orchestră de coarde şi clarinete, numeroase piese muzicale pentru muzică de cameră... Şi un capitol cu totul aparte: muzica pentru aproape 20 de filme. Amintim cîteva dintre ele: de desen animat — *O poveste colorată*, *Ursuleţii* etc. —, documentare, mai cu seamă în colaborare cu regizorul Ion Bostan — *Jad-cuarţ-agată*, *Urme pe zăpadă* ş.a. — artistice (scurt, mediu şi lung metraj) — *Partea ta de vină* (regia Mircea Mureşan), *Paşi spre lună* (regia: Ion Popescu Gopo) ş.a. Ajunşi aci, iată-ne de fapt... acasă.

— *Ce părere aveţi despre muzica de film?*

Nu cred să exagerez de fel socotind că a fi compozitor de muzica de film înseamnă a activa în limitele unei meserii speciale. Dacă vrei să realizezi ceva în muzica de film, trebuie să i te devotezi cu trup şi suflet.

lui, filmul era un spectacol de gală, ca teatrul. Avea loc numai seara şi era alcătuit din trei părţi cu pauze între ele: o vedere după natură, o dramă şi o comedie. Spectacolul trebuia să se termine neapărat cu o comedie, pentru ca omul să plece acasă bine dispus. Filmul era însoţit de muzică, de fanfară militară la început, pe urmă de o placă de gramofon care pornea în acelaşi timp cu imaginea. Cinematograful cu program a apărut mai tîrziu, prin 1910... Cinematografele erau particulare, bineînţeles, şi cînd era lume multă, operatorul proiecta filmul cu mai multă viteză, ca să cîştige timp.

— *Dumneavoastră aţi filmat, mi se pare, prima excursie organizată de prima societate de turism, „România“...*

— Da. În 1924, pe itinerariul Polonia, Suedia, Danemarca. La Stockholm se filmau exterioarele la „Gösta Berling“ cu Greta Garbo. Am filmat-o. La Copenhaga i-am filmat pe Pat şi Pataşon tot în timpul unei filmări în, nu mai ştiu care film...

— *Ce s-a întîmplat cu toate peliculele acestea? Şi cu cele filmate pe front, cu filmele artistice de pe timpul acela?*

— Unele s-au pierdut. Altele au fost distruse. Filmele care depăşeau perioada de exploatare erau distruse de cenzură. Cu toporul erau tăiate bobinele, chipurile ca să nu se facă afaceri cu filmele în stare proastă. Mai bine s-ar fi înfiinţat o arhivă. S-au pierdut foarte multe filme bune.

Revăd notiţele şi constat că va trebui să renunţ la multe din lipsă de spaţiu. Undeva dau peste cuvintele: „Nu pot spune că am fost un operator. Am fost şi operator, dar am făcut de toate. Aşa erau timpurile. Nu mergea într-un loc, încercai în altul“. Mi-a rămas în minte modul în care erau distruse filmele. Cu toporul. Asta se întîmpla prin 1934, 1936... Acum aproape 30 de ani. Constantin Ivanovici are dreptate. Aşa erau timpurile.

Eva SÎRBU

Cultura cinematografică şi difuzarea filmelor

de Călin CĂLIMAN

Nu ne putem imagina cultura cinematografică fără filme, aşa după cum cultura literară nu se formează „din auzite“ sau cea muzicală exclusiv din lecturi. Pe cît de axiomatice sînt aceste constatări, pe atît de evident este faptul că o temeinică şi profundă cultură cinematografică nu se poate acumula fără vizionarea filmelor valoroase, fără cunoaşterea îndeaproape a celor mai reprezentative creaţii mondiale.

Am avut prilejul să vedem pe ecranele noastre, în ultimii ani, multe filme de certă valoare artistică şi întîlnirea cu opere de seamă ale cineaştilor de frunte contemporani a contribuit sensibil la mărirea orizontului unanim de cultură cinematografică. Prin lucrările lor recente, regizori sovietici „ de calibru greu“, cum sînt Romm, Raizman şi Kulidjanov, ne-au deschis o perspectivă revelatoare spre stadiul actual de dezvoltare a unei şcoli cinematografice de prestigiu mondial. Întîlnirea cu cel puţin una din creaţiile importante, mai noi sau mai vechi, ale unor regizori de diferite generaţii ai Italiei contemporane — ne gîndim în primul rînd la Visconti, Fellini, Antonioni, Rossellini, De Sica, De Seta, Germi, Lattuada — ne-a prilejuit o viziune de ansamblu asupra celor mai înaintate tendinţe ale filmului italian de azi. Aceleaşi considerente valorice au condus, desigur, la prezenţa pe ecranele noastre a unor filme reprezentative din creaţia unor regizori francezi (*Cele 400 de lovituri* al lui Truffaut, *Absenţă îndelungată* de H. Colpi, *Îndrăgostitul* lui Pierre Etaix), americani (*Procesul maimuţelor* de Stanley Kramer, *Totul despre Eva* de Joseph L. Mankiewicz), din ţările socialiste vecine (*Soare şi umbră* de Ranghel Vîlceanov, *Cînd vine pisica* de Vojtech Jasny). Am văzut filme (poate nu întotdeauna cele mai reprezentative) din creaţia celor „trei mari B“ ai cinematografului spaniol contemporan (Bunuel, Bardem şi Berlanga), am cunoscut opere ale „cinematografului liber“ englez (*Priveşte înapoi cu mînie*, *Viaţă sportivă*), noi realizări ale regizorilor progresişti vest-germani (*Fantomele din Spessart* şi *Podul*), opere de frunte ale şcolii de film japoneze (*Insula*, *Harakiri*, *Omul cu ricşa*).

N-am intenţionat o enumerare exhaustivă şi, desigur, exemplificările amintite pot suferi variate amendamente. Ceea ce ni se pare însă evident este faptul, că la Direcţia reţelei cinematografice şi a difuzării filmelor se manifestă un interes sporit pentru calitate. Dar tot atît de adevărat este faptul că în cultura cinematografică a spectatorului nostru există încă goluri mari de informare, „spaţii albe“ ce se cer grabnic, operativ şi eficient înlăturate.

Vedem adesea, cu mare întîrziere, filmele valoroase ale unor cineaşti de frunte. Direcţia reţelei cinematografice şi a difuzării filmelor nu a achiziţionat *încă* filme de certă valoare artistică, premiate anul trecut, la Festivalurile de la Veneţia, Berlin sau San Sebastian. Am fi putut vedea filme ca *Mîinile pe oraş* (Francesco Rosi) *Focul fatidic* (Louis Malle) *Muriel* (Alain Resnais) sau *Duminică de septembrie* (Suedia) *Jurămîntul de supunere* (Japonia), *Diavolul* (Italia), *Crinii de cîmpie* (S.U.A.), pe care critica progresistă din ţările respective şi marele public le-au primit cu mult interes şi cu multă căldură. Informarea spectatorilor noştri trebuie să cîştige în operativitate. Criteriul valoric trebuie să opereze eficient şi categoric.

Oricît ar fi de important criteriul comercial, conţinutul filmelor, rolul lor educativ şi calitatea lor artistică trebuie să constituie totdeauna factorul determinant în selectarea filmelor. Se achiziţionează prea multe filme lipsite de valoare (amintim doar cîteva din ele: *Labirintul inimii*, *Cocoşul care sperie moartea*, *Şeful de gară*, *Milă regească*, *Magazin-Film*). Critica cinematografică şi spectatorii au amendat, la vremea lor, producţii cenuşii, terne, fără relief. În occident sînt din nou la modă superproducţiile istorice cu „peplum“ sau cele de aventuri pe ecrane din ce în ce mai late. Probabil genul a recăpătat vigoare din pricina concurenţei, nu lipsită de urmări, pe care televiziunea o face filmelor pe bandă normală. Din păcate, nu se procedează întotdeauna foarte selectiv la importul acestor filme, şi dacă unele achiziţii sînt „inofensive“ altele sînt de-a dreptul surprinzătoare. E bine, să zicem, că am văzut *Fraţii corsicani*, sau *Cavalerul Pardaillan*, sau *Vikingii*. Sau chiar *Şeherazada*. Dar de ce *Elena din Troia*? De ce *Cartagina în flăcări*? Mai ales că superproducţii merituoase, cum ar fi *Spartacus*, de pildă, nu a intrat în atenţia Direcţiei difuzării filmelor.

Există, însă multe goluri de informare culturală din diferite etape ale istoriei cinematografiei. De la clasicul western american (superior multor producţii de serie pe care le-am văzut) şi pînă la comedia de factură modernă a francezului Jacques Tati există numeroase ţinuturi virgine care-şi aşteaptă desţelenirea.

Difuzarea filmelor necesită, de asemenea, o popularizare mult mai diferenţiată decît în prezent. Criteriul valoric trebuie să funcţioneze şi aici.

Filme valoroase, cum au fost *9 zile dintr-un an*, *Cînd copacii erau mari*, *Insula*, *Harakiri*, *Cînd vine pisica*, nu s-au bucurat de concursul deplin al tuturor mijloacelor de popularizare.

Nici filmelor romîneşti de valoare nu li s-a acordat, întotdeauna, atenţia necesară. În trei luni de proiecţie, *Tudor* a totalizat, în întreaga ţară, peste trei milioane de spectatori. Dar sînt încă numeroşi spectatori dornici să-l vadă (sau să-l revadă), după cum *Lupeni 29*, *Codin* sau alte filme mai recente — ca *Un surîs în plină vară* — au fost, la unele cinematografe, înlocuite mecanic cu alte producţii, deşi publicul spectator manifesta un interes deosebit în vizionarea lor.

Munca politică şi culturală trebuie să călăuzească mai eficient difuzarea filmelor pe întreg teritoriul ţării. De altfel, acesta a fost şi obiectul unei ample plenare lărgite a Consiliului Cinematografiei, desfăşurată cu cîteva luni în urmă. Aşteptăm cu interes şi cu încredere, rezultatele practice ale amintitei consfătuiri.

— *Montajul, procesele de laborator trebuie cunoscute în egală măsură?*

— Pentru cine vrea să compună muzică de film, sau cel puţin pentru mine, chestiunea se pune astfel: să cunoşti toate fazele prin care trece filmul, avînd însă obligaţia de a fi specialist în problemele *sunetului*. Aici e aici!

— *Muzica nu reprezintă totuşi, în film, o creaţie independentă, de sine stătătoare?*

— Ba da... însă... Muzica de film n-are legi proprii ca muzică. Este o contopire, o rezultantă... De aceea, cînd scrii muzica pentru un film, n-ai voie să vii cu nici o „zestre“ din afară. Altfel devii discordant, muzica nefuzionînd perfect cu întreaga operă artistică la care participi.

— *Spuneţi asta pentru că...*

— Experienţa... De fiecare dată, după ce am văzut despre ce este vorba într-un film la care începeam să lucrez, a trebuit să mă reprofilez ca muzician, să desprind ipostaze muzicale noi... Cînd porneşti în călătoria pentru realizarea unui film, pe platforma de turnare trebuie să aduci cu tine „bagaje“ în care să se afle muzică de dans, uşoară, de cameră, corală, mai ales simfonică...

Aci ajunşi, s-ar cuveni o subliniere: ce înseamnă „să aduci cu tine“... Observaţia lui Gopo despre Capoianu apare aici în întreaga ei semnificaţie: imaginaţia bogată. Dumitru Capoianu nu pastişează muzica de operă, corală ori uşoară. Ci *creează* o asemenea muzică potrivită celor mai diferite ipostaze ale filmului. Să ştii să creezi o ambianţă muzicală în *7 Arte* — exprimînd încununarea victoriei omuleţului asupra fricii — şi la fel de izbutit, în *Paşi spre lună* — momentul Galileo Galilei, cu acea atmosferă medievală, plină de gravitate şi ironie, ori vibraţia muzicală pe cosmodromul ultramodern — înseamnă să ai multă imaginaţie şi în mod indiscutabil talent.

...În sfîrşit, iată-ne ajunşi la colaborarea cu Gopo, care se desfăşoară începînd din 1956. Realizări: muzica la celebrităţile de scurt-metraj, precum şi la filmele artistice *O poveste ca-n basme*, *S-a furat o bombă*, *Paşi spre lună*.

Iar rezultatul — 8 filme comune, cu Gopo şi Dan Ionescu, aproape 30 de premii internaţionale şi titlul de Laureat al Premiului de Stat.

— *În încheiere am vrea să...*

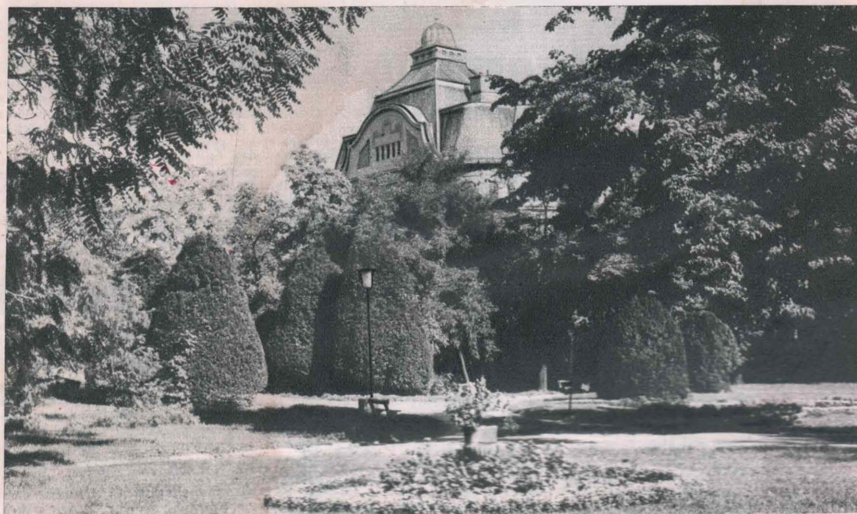
— Dar cum rămîne cu şuruburile? — se va impacienta poate un cititor. Într-adevăr, cît pe-aci să rămînem datori. Pe pianul compozitorului se găsesc numeroase şuruburi, printre siguranţe, lămpi de radio, alături de un letcon, ciocănele, chei etc. Capoianu este un pasionat după electronică şi fotografie. O ipostază preferată — bineînţeles, după cea a creaţiei muzicale: să ciocănească, să măsoare, să lipească. Toate fiind suportate cu stoicism de magnetofoane, radio şi celelalte aparate electrice din casă. Ca şi de instalaţiile similare ale prietenilor care au naivitatea să i le încredinţeze.

— *Proiecte?*

— În cinstea lui 23 August voi termina muzica la un balet intitulat „Oţelul“ pe un libret de George Voinescu, Nicuşor Constantinescu şi Oleg Danovski... Apoi, probabil că voi colabora la viitorul film al lui Gopo, *Harap Alb*. Deşi, mai ştii...



UNDE A RĂMAS ENTUZIASMUL?



Imagine din filmul Timişoara — oraş grădină, **realizat de cineclubul „16 Februarie 1933" şi prezentat de curînd în programele de televiziune.**

Cu ani în urmă, un grup de tineri entuziaşti din „bătrîna Reşiţă" (urmîndu-i pe „Cutezătorii" de la Braşov) au pornit pe drumul spinos al celei de-a şaptea arte, constituindu-se într-un cineclub. Păcat că entuziasmul cineclubiştilor s-a tocit înainte de vreme.

La Casa de cultură din Reşiţa, cu greu mai poţi găsi azi pe cineva care să-ţi poată furniza date despre activitatea cineclubului. De cele mai multe ori, cel întrebat răspunde: „Avem un cineclub şi mulţi amatori de film, dar să nu mă întrebaţi ce fac, că nu ştiu".

Perseverînd, poţi afla totuşi că membrii cineclubului activează. Dintre realizările înscrise în palmaresul lor merită a fi reţinută, prin importanţa sa, doar una: conducerea Casei de cultură a obţinut prin C.C.S. un buget special afectat procurării utilajului necesar cineaştilor amatori. Suma era destul de însemnată, dar nu s-a cheltuit şi cineclubul a rămas şi fără fonduri şi fără utilaj. „Bani am avut noi, dar n-am reuşit să ne cumpărăm aparat, pentru că n-am avut de unde" ne-a spus cu mult regret Gh. Homescu, directorul Casei de cultură. Cu toate că dotarea cinecluburilor se desfăşoară cam după legile hazardului (singurul loc de unde se poate procura un aparat de filmat de 18 mm fiind Consignaţia), pentru noi rămîne totuşi o enigmă cum de n-au reuşit reşiţenii — avînd fonduri — să-şi procure unul.

E un merit al iniţiatorilor de la Reşiţa că au dat cineclubului lor un caracter larg, popular, legîndu-l de cercul foto, practicînd în acelaşi timp o serie de exerciţii actoriceşti, dar „meşteşugărismul" îngust, fără cultură cinematografică, nu poate oferi nici celor mai autentice talente certitudine în dezvoltare. Lipsa utilajului nu poate justifica lîncezeala „entuziaştilor iniţiatori". Mai devreme sau mai tîrziu, aparatul de filmat sperăm c-o să apară. Atunci lipsa unei pregătiri temeinice, care implică cunoştinţe estetice, tehnice şi de cultură cinematografică, se va resimţi în mod inevitabil în activitatea tinerilor cineaşti amatori.

Urmînd exemplul cineamatorilor de la Oţelul Roşu, Braşov, Timişoara sau Baia Mare, membrii cineclubului din Reşiţa pot iniţia un cerc de prieteni ai filmului care le va oferi posibilitatea să vizioneze o serie de filme din patrimoniul clasic, putînd astfel să se pregătească pentru viitoarea lor activitate creatoare.

Radu GURĂU

dialog

OPINII DE SPECTATOR

R. SUDEANU din Bucureşti ne-a trimis pentru rubrica „Dialog" o scrisoare pe marginea uneia din cele mai recente producţii ale studioului „Bucureşti".

O reproducem cu fidelitate, fiind bucuroşi să găzduim un eventual dialog direct între spectatori şi cineaşti. Aceasta este şi o invitaţie pentru regizorul filmului discutat.

★

Stimaţi tovarăşi,

Simt îndemnul să vă comunic unele reflexii asupra filmului *Politică cu delicatese*, adică pur şi simplu simt nevoia de a *dialoga* asupra acestui subiect, fără vreo altă finalitate.

Eu nu mă simt în stare să discut problema în toată generalitatea ei, dar doresc să arăt de ce cred că, în cazul filmului *Politică cu delicatese*, nu s-a ales o formulă potrivită.

Caragiale surprinde personajele sale „ pe viu"; umorul amar rezultă tocmai din faptul că ni se prezintă o lume autentică şi care, prin ceea ce face şi spune, îşi dezvăluie singură goliciunea.

Dacă Tipăteştii şi Caţavencii din *Politică cu delicatese* se mişcă în nişte decoruri pictate ostentativ (admirabil pictate! minunate ar fi ca ilustraţie de carte, de pildă!), atunci lumea aceea încetează de a deveni autentică şi, implicit, satira îşi pierde forţa demascatoare.

Ca şi în alte filme romîneşti, realizatorii au vrut, pare-se, să dezbată prea multe probleme. Evident, foarte bine că în ironia obiectivului aparatului de filmat au fost cuprinse ambele partide politice. Numai că s-a forţat nota şi nu s-a respectat specificul caragialesc.

Astfel, ce caută acea morişcă liberal-conservatoare, făcută din carton, pe care băcanul o învîrteşte mereu? E un simbol? Un simbol în băcănie? Un simbol într-o schiţă de Caragiale, care lucrează cu realitatea?

După cîte am putut înţelege din începutul destul de confuz al filmului, băcanul din film ar oscila între conservatori şi liberali (de aceea învîrte morişca?). Dacă este aşa, atunci pare de neînţeles încăpăţînarea lui de a nu vinde liberalilor. Dimpotrivă, faptul că la sfîrşit vinde ambelor tabere este oarecum o revenire în normal şi, prin urmare, nu ne spune nimic nou faţă de ce ştiam la început şi *nu este nimic de rîs sau de ironizat* (rîsul provocat de descoperirea unei situaţii noi şi neaşteptate).

Ia să vedem ce spune Caragiale. El spune clar, de la început, că „este un negustor băcan deştept, partizan hotărît şi neascuns al conservatorilor". Urmează boicotul aparent al liberalilor şi tentativele de cumpărare a icrelor, redate mult mai viu în schiţă decît în film. Astfel, în schiţă, baba intră zicînd „sărut mîna, măiculiţă, aici e băcănia a mare?", ceea ce accentuează şi mai mult discrepanţa între baba săracă şi cumpărătura de lux care voia s-o facă. Tînărul funcţionăraş din schiţă care, foarte diplomat, comandă întîi o drojdie apoi se interesează de icre ca şi cum abia atunci le-ar fi văzut, este înlocuit în film prin cele 3 eleve care vorbesc într-un glas, apariţie artificială şi neconvingătoare. În sfîrşit! destul că... (vorba lui Caragiale), băcanul rezistă foarte tare pe poziţie, pînă cînd vine madam X, care în schiţă rămîne în trăsură şi trimite feciorul să tîrguiască. Băcanul iese umil afară, îi ţine cucoanei un discurs foarte comercial şi numai după aceea cucoana *stă un minut pe gînduri* şi intră în prăvălie. Mult mai convingător şi mai pregnant decît în film, unde cucoana vine pe jos, cu capul gol (!!!), intră direct în prăvălie şi face ochi dulci băcanului, fără multă vorbă. Băcanul din schiţă, uitînd cu totul de „principiile" sale, exclamă fermecat „Uite de-aia îmi plac mie liberalii! oameni cilibii!..." Tocmai în uşurinţa cu care a cedat farmecelor aristocratice ale cucoanei, după ce păruse un conservator „principial", uşurinţă subliniată şi de replica de mai sus, care marchează „convertirea" lui — spun, tocmai această uşurinţă este „poanta" finală a schiţei lui Caragiale. Această poantă este cu desăvîrşire anihilată în film, atît prin poziţia ambiguă a băcanului, cît şi prin replica finală din film: „uite, de-aia îmi plac mie liberalii *şi conservatorii*!..." În film, băcanul acordă preţuire egală celor două tabere, pe cînd în schiţă este atît de cucerit de cucoană, încît în aprecierea pe care o face îi uită pe conservatori!





① În vederea vitejiilor pe care le va făptui în vara aceasta, sub conducerea lui Mircea Drăgan, Tudor Şoimaru, redevenit V. Boghiţă, învaţă, disciplinat, să călărească.

② Mariela Petrescu pe care aţi văzut-o în filmele *Omul de lîngă tine* şi *A fost prietenul meu* este o admiratoare a arhitecturii copacilor mai ales cînd e prezent ochiul ciclopic al aparatului fotografic.

③ Artistul poporului Ştefan Ciubotăraşu aşa cum îl visează toţi scenariştii romîni pentru scenele de comedie.

④ O defecţiune pe reţeaua electrică. Jean Georgescu, regizorul filmului *Moment Caragiale* s-a aşezat alături de Bîrlic, cu care tocmai filma şi din vorbă în vorbă au aţipit amîndoi.



cinema INSTANTANEE







⑤ În pauzele pe care totuşi şi le îngăduie între scenariu şi regie, Francisc Munteanu conduce grupa I de creaţie a studioului „Bucureşti". Am avut plăcerea să-l surprindem într-un moment, ca să zicem aşa organizatoric: Francisc Munteanu director.

⑥ Ana Maria Nicolau, interpreta Magdei Orheianu din *Neamul Şoimăreştilor*, nu studiază institutul de teatru ci... filologia. Ne-am gîndit încă o dată surprinzînd-o la masa de studiu, ce importanţă are în cinematografia noastră, gramatica.

⑦ Ion Caramitru, student al Institutului de artă teatrală şi cinematografică, şi-a lăsat opincile în *Comoara de la Vadul Vechi*, pentru a încrucişa spada cu Laerte, în rolul lui Hamlet, ultima sa temă de studiu.



■ CINEMA, revistă lunară de cultură cinematografică editată de Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă, ■ Redactor-şef: Eugen Mandric. ■ Macheta: Vlad Muşatescu ■ Prezentarea tehnică: I. Făgărăşanu ■ Coperta I: foto: I. Hananel. ■ Coperta IV: Uni-France. ■ Redacţia şi administraţia: Bucureşti, Bulevardul 6 Martie nr. 65 ■ Abonamentele se fac la toate oficiile poştale din ţară, la factorii poştali şi difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii. ■ Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii" — Bucureşti ■ Exemplarul 5 lei.

41.017

cinema
nr. 6 (18)
revistă lunară de cultură cinematografică

MAURICE RONET, pe care l-am văzut în **Carmen dela Ronda**, **Vrăjitoarea** şi **Ultimul meu tango** s-a impus prin ultimele sale creaţii din **Focul fatidic** şi **Cercul**.